جمالية الأسلوب

في الخطاب الشعري القديم

بحث في تكوين البنى اللغوية، مقاربة من منظور أسلوبية التلقي

الدكتور
محمد عبد البشير مسالتي





جمالية الأسلوب في الخطاب الشعري القديم

بحث في تحيين البنى اللغوية، مقاربة من منظور أسلوبية التلقي

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2780/ 6/ 2018)

811.1
مسالتي، محمد عبدالبشير
جمالية الأسلوب في الخطاب الشعري القديم بحث في تحيين البنى اللغوية مقاربة من منطور اسلوبية التلقي/ محمد عبدالبشير مسالتي._عمان: مركز الكتاب الاكاديمي، 2018
()ص.
ر.إ.: 2780/ 6/ 2018
الواصفات: / النقد الأدبي/ / الشعر العربي
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أوأي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى 2019

(ردمك) ISBN978-9957-35-346-9



مـــركـــز الكتـــاب الأكاديمـــي
عمّان-وسط البلد-مجمع الفحيص التجاري
ص . ب : 11732 عمّـــان (1061) الأردن
تلفاكس: 96264619511+ موبايل: 962799048009+
الموقـــع الإلكتروني: www.abcpub.net
A.B.Center@hotmail.com / info@abcpub.net

جمالية الأسلوب

في الخطاب الشعري القديم

بحث في تحيين البنى اللغوية، مقاربة من منظور أسلوبية التلقي

د. محمد عبد البشير مسالتي

أستاذ الأدب ونظرية التلقي

بجامعة محمد لمين دباغين -سطيف2-

مركز الكتاب الأكاديمي

مقدمة

لعلنا لا نجافي الصواب إذا قلنا إن القراءة العربية الحديثة وجدت في الشعر العربي القديم عبر مسارها الطويل ميدانا خصبا لتطبيق أدواتها الإجرائية ، ورؤاها المعرفية. هذا، ولا يكاد المتأمّل في قضايا القراءة النقدية داخل الثقافة العربية الحديثة يظفر بما يرتضيه إجابةً شافيةً، تصل به إلى برَد اليقين فيما يخصّ المنهج الذي يتوسّل به المؤوّل في قراءة التراث الشعري العربي وتأويله ؛ فقد ظلّ الوعي بتراثنا الشعري يمثل لحظة أخرى من اللحظات الّتي ما فتئت تقلق تفكيرنا الأدبيّ، منذ أصبح ما سمي بـ"الأصالة والمعاصرة"هاجسا تصدر عنه جميع الكتابات النّقديّة عن وعي أو لا وعي.

يتأكد التذكير ها هنا أنّ الشعر العربي القديم خطاب متميِّز متفرد، له من خصوصية الأصالة والتفرد القسط الوافر ، وهذا ما جعله نصاً لا يرفض أي قراءة تحاول أن تستنطق جوانبه من أجل الكشف عن بعضها ، أو محاولة استنطاق ما غمض منها ، ومن ثم ثبت أنّ الخطاب الشعري العربي القديم خطاب متمنع دائما ، وتلك خاصيّة النُّصوص الإبداعية الراقية ذات البعد الإنساني

يصدر منهجنا في هذا الكتاب من مبدأ نظري يرى أن تجديد الآليات المعرفية و الأدوات المنهجية في الفحص والقراءة يستتبع بالضرورة تجديدا في الفهم، والدراسة بذلك بحث فني ، تحليلي في لغة نصوص من الشعر العربي

القديم ، فهي بذلك تمثل تفاعل القديم(الخطاب) ، مع الحديث(المنهـج) لتوليـد الجديد المرتقب ، والبحث بذلك يمثل خطوة هامـة للتخلـي عـن نظـرة القـراءة التاريخية المحضة لتراثنا الشـعري ، ويقودنـا إلى قـراءة جماليـة ، تنضـاف إلى لبنـة الدراسات السابقة ، علّها تسـاهم بشـكل أو بـآخر في ضـمان تحصـيل مقاربـــة علميـة شاملة لنصوص الشعر العربـي القـديم ، وعلـى هـذا النحـو يمكـن أن يُحوَّل تاريخ الأدب إلى دراســة حـية خصبـة.

يتضمن هذا الكتاب ثلاثة فصـول ، يهـتم الأول الموسـوم بــ" الشـعــر الجـاهلي وأسئلـة النـقـد المعـاصـر في المرجعيات والآليـات "بالبحـث في أنمـاط التلقي التي دارت حول نصوص الشعر الجاهلي وبخاصة المقدمة الطللية ؛ حيث بينا في هذا الفصل أنه لم يشغل مكون بنيـوي في الشـعر الجـاهلي القـرّاء مثلمـا شغلهم المكون الطللي الّذي شكّل أصلا بلاغِيّاً وأسلوبيا في هذا الشعر تولّـدت عنه مجموعة من السمات والوجوه التي تفـنّن قـرّاء الشـعر الجـاهلي في وصـفها وتفسيرها، حتّى خيل للقارئ أن هذا الشـعر لـيس سـوى مقـدمات طلليـة، لا يقتصر ذلك على كتاب دون آخر، أو على غرض شعري دون غيره. والحق أنّنا نستطيع القول إنّه لا يخفى ما لخطاب المقدمة من أهمية في إضفاء طابع مميز لبنية القصيدة من جانب ، والتنبيه إلى مسألة مهمة (المسكوت عنه) في النص والـذي يسعى الشاعر إلى إثارته. وقد تبين لنا من خلال هذا الفصل أنّ **الشعر الجـاهلي يقدم من الإجابات بقدر ما يتلقى من أسئلة وسيظلّ هذا الشعر ينجلي عـن**

معان وقيم جديدة كلّما تواصل معه القرّاء وتجددت آفاق التّلقي وأسئلة القراءة وأدوات التّحليل ومعايير التّقييم

أما الفصل الثاني الموسوم بـ« **الخطاب الصوفي في قراءات الدارسين المحدثين ابن الفارض أنموذجا** »فوقفنا فيه على مجموعة من القراءات التي تشكلت حول النص الصوفي/ تائية ابن الفارض، محاولا تتبع المتصورات الجوهريّة لقراءة القراءة، بوصفه يشتغل على المتن النّقديّ العربي، وليس على النّص الصوفي/ تائية ابن الفارض؛ وهو بهذه الصّيغة رصد للّدراسات العربية التي أفرغت جهودها في قضية إعادة قراءة الخطاب الصوفي، يتتبع خطواتها، ويتفحص مضامينها، ويصنّف اتجاهاتها، ويقوّم اشتغالاتها، ومن ثمّ فإنّ همّ هذا الفصل هو تقديم المشهد النّقديّ العربي المعاصر في تعامله مع الظّاهرة الصوفية ، حيث بدا لنا أنّ الالتفات إلى منجزات القراءة العربية لمراجعتها، ولتصحيح مسارها بتصويب ما علق بها من أخطاء أو شابها من انحرافات أهمّ بكثير من مواصلة إنجاز المكتسبات الجديدة والتّمادي في تحقيق التّراكم الكميّ وهكذا ركز هذا الفصل على بيان واستكشاف طريقة توظيف النص الفارضي في كتابات النقاد المحدثين، وما آلت إليه نصوص ابن الفارض بعد إعادة توظيفها في إبداعات هؤلاء الدارسين.

لقد جاء هذا الفصل ليبين أنّ النماذج القرائية للخطاب الصوفي تؤشر على المدار الذي ينتقل فيه التراث الصوفي من الإطلاق إلى النسبية، ومن المادة

الجاهزة والمكتملة إلى المدى المفتوح، في تصور القراءة التي تدرك أنّ الوعي بالتراث الصوفي هو جزء من الوعي بالواقع المعيش، وأنّ الجديد والنهضوي، مطلقا، هو مبني لا يكتمل دون القراءة التي تعيد إنتاج التراث لتتجدد به ويتجدد بها في الوقت نفسه، أن تقرأ يعني أن تفهم، والفهم هو منح المقروء معنى ما، معنى الشعر الصوفي عموما هو بصر يقتدر به على الرؤية، هو حياة يعيدها القارئ بها إلى المنظومة الوجودية؛ القراءة – من ثمّ – ليست تأشيرا على النص بقدر ما هي تأشير على القارئ، ولأنّ القارئ وعي ومنهج، فإنّ التراث الصوفي/ الخطاب المقروء مثلما هو القارئ، والماضي مثلما هو الحاضر، يخضعان، في القراءة، لبنيات معرفية أو أيديولوجية أعم وأشمل من جزئية أحدهما في المدى النظري المجرد. السؤال – إذن – عن القراءة الصائبة لشعر ابن الفارض ، هو الوجه الآخر للسؤال عن القصدية، أي مقصود القائل ومراده فيها. هكذا يغدو سؤالا غير مناسب، إن لم نقل إنّه خاطئ، لأنه يحيل الشعر الصوفي إلى الجزئي، ولأنه يسأل عما لا يمكن البرهنة عليه، فضلا على أنّ تعليق القراءة بالصواب يعني تهميش دور القارئ والقراءة، لأن الصواب اكتمال وانغلاق به يموت التراث الصوفي ولا يحيا، ويتقادم ولا يتجدد.

في حين ركز الفصل الثالث الموسوم بـ« جدل المأسوي والجمالي في النص القديم،الإيقاعي والتناصي في ميمية ابن الرومي في رثاء البصرة مقاربة جديدة »على مقاربة إحدى نصوص غرض(رثاء المدن) ، مقاربة أسلوبية إيقاعية

/ تناصية ، ويتمثل هذا النص/ القصيدة في مرثية ابـن الرومـي للبصـرة ؛ والـتي قيلت في سياق اجتياح الزنوج للبصـرة. وبهذا نـود في هـذا الفصـل أن نتوقـف أمام قصيدة بكائية عجيبة كتبها ابن الرومي راثيا البصرة لنرى كيف كان يكتـب شاعرنا حين تحزن نفسه على الأوطان والأحبة ويشتد ألمه لفقدان الأصـحاب ، بل حين كانت تفيض عليه شآبيب الوجدان ، وينهال عليـه منهـا مـا يطفـح بـه طموُّ الفيضان..

و علــى الجملــة وقــع مــدار هــذا الفصــل حــول قــراءة فنيــة أسلوبية(إيقاعي/ تناصي) لنص شعري لابن الرومــي ، قيـل في نكبـة البصـرة، ولكن الرؤى التي تحكم هذه القراءة جديدة وطازجة ومهمة ، مشغولة على مبدأ التحليل الأسلوبي ، وقراءة المحتوى والبنية العميقة للنص. وتتعمق قـراءة هـذا النص في هذا الفصل تعمقـا تتضـح في أثنائـه الملامـح الأسـلوبية والخصـائص الجمالية التي تميز هذا الخطاب الشعـري .

وقد أفضـى بنا هذا الفصل إلى تأكيـد نضـج هـذا الخطـاب الشـعري، والذي يجمع بين الطابع التاريخي، والأسلوب المنفرد ، فهو خطـاب تتسـم لغتـه بالانسجـام ، واللحمة...فقد أثبتت المقاربة الأسـلوبية للقصـيدة أننـا إزاء نـص ثـري بدلالتـه ؛ يلفتنــا بمعانيـه الدراميـة ، وينفـتح علـى تشـكيلات أسـلوبية رحبة....فالنص ليس نقلا ساكنا بل متحركا ، فرغم أنه لا يكتنـز بصـور بيانيـة

كثيرة إلا أنه مع ذلك استمد جماله وتأسيسه من بساطته وتلقائيته ، ويلفتنا باعتباره نص موقف ، يعكس تجربة نفسية وشعورية عميقة.

ليس اهتمامنا بمقاربة نصوص من التراث الشعري القديم – بما هي نصوص متنوعة وخصبة- إلا وجها لإشكال ثقافيّ يتجسّد في موقفنا من التّراث والحداثة، وموقفنا من قضية التّجديد والإبداع. ولعلّه حان الوقت كي نجعل من الاهتمام بقضايا التراث الشعري لحظة تأمل فيما ينبغي صنعه من أجل تطوير الحقل النّقديّ من غير الجهة الّتي سعى إليها معظم نقادنا في السنوات الأخيرة. إنّ إشكال الشعر العربيّ القديم هو إشكال قراءته؟ وإشكال هذا الشعر هو أيضا أحد أوجه الحضارة: كيف السبيل إلى فهم طبيعته ؟

وعلى الرغم مما بذلته في هذه الكتاب من مقاربات من جهد فإني مقتنع بأنها لم تبلغ درجة الكمال، وبأنها لا تزال بحاجة إلى المزيد من المراجعة والتنقيح، ومع هذا فقد قررت ترشيحها للنشر مدفوعا إلى ذلك بالرغبة في توسيع الاستفادة منها إلى أكبر عدد ممكن من الطلبة والقراء، وبالرغبة في عرضها على المختصين من الأساتذة والباحثين؛ الذين آمل أن أتلقى من ملاحظاتهم وتوجيهاتهم ما يمكنني من تدارك ما وقعت فيه من أخطاء وهفوات، ويساعدني على الارتقاء بمستوى هذا إلى الكتاب ما هو أفضل.   والله الموفق، وإليه قصد السبيل

د.محمد عبد البشير مسالتي

الفصل الأول

الشعر الجاهلي و أسئلة النقد المعاصر

بحث في المرجعيات والآليات

مهاد نظري: الشعر الجاهلي وحدود التأويل

«إنّ الشعر الجاهلي يقدم من الإجابات بقدر ما يتلقى من أسئلة وسيظلّ هذا الشعر ينجلي عن معان وقيم جديدة كلّما تواصل معه القرّاء وتجددت آفاق التّلقي وأسئلة القراءة وأدوات التّحليل ومعايير التّقييم».

إنّ أيّ قارئ حصر اهتمامه لزمن طويل في قضايا الشعر العربيّ القديم ليتساءل عن موقع هذا الشعر من الأدب كلما قرأ حديث الدّارسين المحدثين عن انفتاح النّص وتعدد المعاني Polysémie، وقابليّة التّأويل اللامتناهيّ وما إلى ذلك من العبارات والاستعارات التي تضع نصب عينها نصوصا محددة من الإبداع ؛ ففي وقت مبكر من عصرنا الحديث بدأت نصوص الشعر الجاهلي من جديد تشكّل موضوعا للمناقشة وإبداء الرّأي .

من المفيد في هذا السياق أن نصدح ونقرّر - وفق ما يقتضيه البحث - أنّ مشاريعَ القراءات الحديثة للنّص التّراثي/ الشعر الجاهلي طرحت إشكالا منهجيّا ارتبط بالمنهج الذي كانت تصدر منه هذه القراءات الحداثيّة وبالأسيقة التّاريخيّة والثّقافيّة والحضاريّة التي رافقت هذه المناهج في نشأتها وتطورها و المرجعيّات الفلسفيّة التي منها خرجت والتي كانت توجه هذه القراءات.

وهذا الطرح المنهجيّ من شأنه أن يكشف لنا عن المرجعيات والمفارقات التي كانت تحكم هذه المناهج الحداثيّة في قراءتها للمدونة الشعرية من حيث استكشافُ المعنى وبناءُ الدلالة والعملُ على إبراز الفوارق والتّقاطعات بين ما كان سائدا من مناهجَ في قراءة الخطاب الشعري العربي؛ (خاصة التّلقي التّاريخي) وما حملته هذه المناهجُ اللسانيّةُ من توجهات جديدة غير معهودة في مقاربة التراث الشعري.

ومما يميز هذه المناهج في قراءتها للنّص الشعري هو سعيها نحو إحداث قطيعة معرفيّة كليّة مع كل القراءات السّياقيّة(*)، فأهمّ ما يميز القراءات الحداثيّة للنّص الشعري القديم هو سعيها الدءوب نحو إحداث قطيعة كليّة مع كل القراءات السياقية ؛ وهكذا مع تقدّم الزّمن والتّطورات التي حدثت في مناهج الدّراسات الأدبيّة في الثّقافة العربيّة تحوّل الشعر العربي القديم إلى موضوع نظر

(*) هي التي تنطلق من نقطة الاهتمام بما حول النص كالمؤلف أو الحقبة التاريخية التي عاش فيها وما لها من أثر فيه، ومن شأن هذه المناهج دراسة السياق وما يتعلق به، ومن أبرزها المنهج التاريخي، الاجتماعي، النفسي وغيرها وهي جميعا يمكن أن نسميها «تفسيرية» لأنها تسعى إلى تفسير النص بتفسير سياقه ويعرف الباحث حجازي السياق (Le contexte) بقوله: «مفهوم يشير إلى مجموعة العوامل التي تؤثر في إتجاه النص، وفي تشكيله، وفي ظهوره، فالسياق العام للأثر الأدبي أو النص هو المجتمع والتاريخ». سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط01،2001. ص 41.المقدمة الطللية ، الزمان والمكان، القلق - شكلت جملة الظواهر التي حاولت القراءة النفسية مقاربتها في دراستها للشعر الجاهلي، فحاولت أنْ تستخلص من خلال تطبيق أسس المنهج النفسي والتي مؤداها أنَّ الشعر الجاهلي ، ما هو إلاَّ إفراز طبيعي لتعارض "مبدأ اللذة" مع "مبدأ الواقع" في نفسية الشاعر الجاهلي، وبخاصة في مقاربتها للمقدمة الطللية.

وتأمل في ضوء تعاقب سلسلة من الأسئلة ، أسـهمت في الكشـف عـن أسـراره وتفسير سماته والوقوف على معانيه المتجددة.

لم يتوقف الشعر الجاهلي عن إثـارة الأسـئلة المتجـددة بتجـدد الآفـاق وعلى الرّغم من تباين استراتيجيّات القراءة ومناهج التّحليل ومعـايير الحكـم، فإنّنا نستطيع أن نستخلص من هذا التّواصل التّاريخيّ الطّويل بين القرّاء ة الشعر الجاهلي جملة من السّمات والمكونات التي شكّلت نسيج بلاغة شعرية

ولا شك أن تجديد أفق التلقيّ الأدبـيّ في العصـر الحـديث، والتحـوّل في النّظر إلى الأدب بمعايير مختلفة، أسهم في الكشف عن أبعاد جديـدة في الجـاهلي وإبراز مكونات وسمات ظلت محجوبة عن القراءات القديمة

لما كان للشعر الجاهلي قيمة متجددة فى الثقافة العربية، بوصـفه الـنص المؤسس للشعرية العربية، والذي ما يزال فاعلاً فيها، فإنـه يبقـى صـالحًا لإثـارة النقاش النقدي المتجدد حول قيمه الجمالية والثقافية، وتأثيراته الممتدة فى الأدب العربي والآداب الأخرى، وإعادة قراءته ومراجعة ما يتصل به مـن قضـايا فـى ضوء المناهج النقدية واللسانية المستحدثة.يرى الباحث علـي الشـعيبي في كتابـه الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام أن كـثيراً مـن الكتـب الأدبية التي تغص بها المكتبـة العربيـة، ولاسـيما الكتـب الـتي تتنـاول العصـور القديمة غير كافية، ولا تعطي الصورة الكاملة لشعر تلـك العصـور، وهـي كمـا

رآها ولاحظها تسير على خطوط كثرة. أهمها خطّان اثنان. [1]

الأول: خط يحتوي على كتب تاريخ الأدب بما فيها مصادر حياة الشعراء، وهي كثيرة.

الثاني: خط يحتوي على كتب الحياة الأدبية عامة بما فيها مصادر المادة الفنية، ومصادر النقد الأدبي، ودواوين الشعراء.

أما مرمى الباحث علي الشعيبي من بحثه فهو ترسيخ خط جديد في دراسة الشعر العربي من خلال كشف واسع بالمواقف الإيجابية والسلبية التي اتخذها الشعراء من المفاهيم المتعددة في العصور التي ندرسها. وفي مثل هذا البحث خطورة تظهر في مراجعة بعض فصول التاريخ ومراجعة بعض المفاهيم الأدبية، وربما قلب البحث كثيراً من المفاهيم الفكرية الموروثة، وهذا يساعد الشعراء المعاصرين والقادمين من العرب في التعرف على الخطوات الإيجابية التي يجب أن تكون، كما يساعدهم في تجنب الخطوات السلبية التي كانت.

إنّ واقع دراسات نصوص الشعر الجاهلي متصل بواقع الدراسات النقدية في الأدب العربي الحديث، وهذا الواقع مرتبط بحال ثقافة تتنازعها أفكار ومواقف متناقضة بعضها يرتمي في أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كل شيء، ولم يقع جدل عميق لننتهي إلى بديل مناسب يُتفق بشأنه بشكل

(1) علي الشعيبي الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام،اتحاد كتاب العرب،2002، ص10

عام، ومن الطبيعي أن تظهر تجليات ذلك في النقد، ومنه دراسات الشعر الجاهلي

ونحرص في هذا السياق على تأكيد أمرين:

- أنّ حدث قراءة الشعر الجاهلي حدث تفسيري تأويلي، وتقترن مباحثه بمباحث نظرية الهرمينيوطيقا، وهو حدث تواصلي وتفاعلي بين قارئ ونص، ويسهم فيه القارئ بقدر ما يسهم فيه المقروء.
- القراءة ظاهرة اجتماعية تخضع إلى أنماط فكرية معينة، وتدفعها حاجات وضرورات اجتماعية، فهي تتحرك في إطار الرغبة أو الأمل الضمني في تغيير واقع الذات، ولذلك يقترن فعلها بالسؤال الدائم: لماذا نقرأ التراث؟

تصدر رؤيتنا لنصوص الشعر الجاهلي إذن من مبدأ نظري يرى أن تجديد الآليات المعرفية و الأدوات المنهجية في الفحص والقراءة يستتبع بالضرورة تجديدا في الفهم والتأويل، كما يرى أنّ النصوص الشعرية التراثية غنية تحتاج إلى تحيين بنيتها بأدوات علمية جديدة ، وهكذا فإنّ هذه الدراسة تسعى إلى إعادة بناء مفهوم بلاغة الشعر الجاهلي تاريخيا ؛ أي على نحو ما شكله وعي القراء الذين تعاقبوا على قراءة الشعر الجاهلي والحكم عليه في النقد العربي الحديث؛ حيث لم يتوقف خطاب الشعر الجاهلي عن إثارة الأسئلة المتجددة بتجدد الآفاق[1].

(1) Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire, Editions Gallimard. Paris, 1988, p: 394-416.

وعلى الرغم من تباين استراتيجيات القـراءة ومنـاهج التحليـل ومعـايير الحكم، فإننا نستطيع أن نستخلص من هذا التواصل التاريخي الطويل بين القراء و الشـعـر الجـاهلي جملة من السـمات والمكونـات الـتي شـكلت نسـيج بلاغـة شعرية استطاعت أن تستأثر بنظر القراء الذين أسهموا بشكل مـن الأشـكال في وصفها وضبط حدودها وتقري آلياتها وأصولها.

و لقد أردنا برصـد قـراءات الشـعــر الجــاهلي وتلقيـه أن نفهـم طبيعـة الشـعـر الجـاهلي الأدبية وما تنطوي عليه من قيم جمالية وتداولية، على نحو مـا أردنا أن نثبت أن تحولات آفاق التلقي مسؤولة عن إظهار هذه القيم أو حجبها، وعن إبرازها والتدقيق فيها أو الإشارة الوصـفية العامـة إليهـا. و لعـل الحركـة الصاعدة في قراءة الشعر الجاهلي بأنماطها المختلفة تكشف عن العلاقـة الملتبسـة بين عالم القارئ وعالم النّص، بين أفق القارئ العربـي الحـديث وأفـق نصـوص الشعر الجاهلي ، حيث تتحول علاقة القارئ بالنّص إلى علاقة اتصال وانفصـال في آن؛ فإذا كان القارئ ينتمي إلى عصر ليس هو العصر الذي ينتمي إليه الـنّص المقروء، فإنّ العلاقة بينهما تكون علاقة انفصال لا محالة، غير أن هذا الانفصـال سرعان ما يتحوّل إلى اتصال حين يتجاوب النّص مع متطلبات عصـر القـارئ. إنّ تأمّل أنماط التلقي هذه وهي تتعاقب على قراءة نصوص الشـعر الجـاهلي في تاريخ نقدنا الحديث منذ عصر الإحياء إلى اللحظة الراهنة، ليؤكد أنّ التلقي فعل لا يقف عند حد معيّن؛ فما دامت نصوص الشعر الجاهلي قد انفلتت منه ومـن

سياقها فإنها والحال كذلك انفلتت أيضا من متلقيها الأصـليين، وهكـذا وهبـت نصوص الشعر الجاهلي نفسها قـراءً جـددا باسـتمرار؛ ذلـك أنّ أنمـاط التلقـي وآفاقه ليست بأكثر ثباتا من الـنص، فكمـا أنّ الأفـق يتغيّـر، وأنمـاط التلقـي لا تستقرّ، فإن النص بالتبعية لن يكون كينونة تامة ثابتة. إنّ التلقي حدث يبدأ مـع انبثاق النص المقروء، ويستمرّ معه متكيّفـا في كـل مـرة مـع الأفـق الـذي يظّـل يتحرّك دونمّا توقف أو استقرار.

أولا : الشعر الجاهلي : سؤال المنهج والإشكال الحضاريّ العربيّ :

«واعلم أنك لا تشفي الغَلـــة، ولا تنتهـي ثـــلج اليقــــين حتـى تتجاوز حـــدَ العـــلم بالشَيء مجمـــلاً إلى العـــلم بـــه مفصـّلاً، حتى لا يقنعـــك إلا النَظر في زواياه، والتَغلـــغل في مكامنه وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشَجر الذي هو منه»

عبد القاهر الجرجاني

يعدّ موضوع القراءة وإشـكال العلاقـة بينهـا وبـين الـنّص الأدبـي ، مـن المواضيع الأكثر حداثة والأكثـر تعقـدا في ميدان البحث النّقديّ الحـاليّ، وهـي على كـل حـال ضـــرورة تحقيقـــيّة وإنتاجيـــّة Productivité ، تـنهض علـى « مجموعة من الإواليّات والاشتغالات النّفسيّة والثّقافيّـة والاجتماعيّـة والجماليّـة وغيرها. ولذلك فقد نظر إليها وإلى حركيتها مـن زوايـا مختلفـة، فكانـت هنـاك

أبحاث في سيكلوجيّة القراءة وفي سوسيولوجيّة القراءة وفي جماليّة التّلقيّ ومـا إلى ذلك. فاعتبرت القراءة بمثابة نشاط نفسيّ أو استجابة داخليّـة، واعتـبرت بمثابـة ظاهرة اجتماعيّـة وتاريخيّـة، واعتـبرت بمثابـة تجليّـات ديناميّـة لمعطيـات ثقافيّـة ومعرفيّة »[1]

ولعلنا لا نجانب الصـواب إذا اعتبرنـا أن مسـألة المـنهج هاهنـا تسـتمد أهميتها من كونها تمثل حجر الزاوية في نظريّة المعرفة، فلا تكاد المعارف الإنسانية تنبني وتتقدّم إلاّ إذا توفّرت لها الأدوات المنهجيّة الملائمـة، وقـد أدرك المفكّـرون والفلاسفة منذ القدم الترابط الوثيـق بـين تحصـيل المعرفـة والالتـزام بشـروطها المنهجيّة، فكانوا يلحّون علـى أنّ الارتقـاء بـالتفكير لتحقيـق المعرفـة الصـحيحة يستوجب بالضرورة وضع قواعد وأسس تحدّد علاقة الذات العارفة بموضوعها، وتضمن أن يكون التفكير سليمًا، فيقود إلى معرفة الحقيقـة، ولا يوقـع في الزيـغ والأوهام[2]

إنّ تباين القراءات التي فحصت الشعر الجاهلي تحكمه المنطلقات المفهومية والمنهجية لأصحابها، وهي منطلقات لا يتم استنباطها من صميم النص المقـروء

---

(1) محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، ع 100، 1998، ص. 53.

(2)عبد القادر حسـون: إشـكالية المـنهج عنـد النقـاد المعاصـرين ودورهـا في تطـوير قـراءة الشـعر القديم،الندوة الدولية الثانيـة:قراءة الـتراث الأدبـي واللغـوي في الدراسـات الحديثـة،بحوث علميـة محكمــة،2014، جامعــة الملــك ســعود، كليــة الآداب، قســم اللغــة العربيــة وآدابها(نســخة الكترونية)،ص102 وما بعدها

أو من سياقه الثقافي والحضاري، بل يتم إسقاطها على النص والبحث عن المسوغات والمبررات التي تسمح بتمريرها والإقناع بها، ذلك أننا حين نضع المنهج، نكون في الوقت نفسه قد اختلقنا الموضوع ولهذا فعندما نقرأ التراث ننطلق بتعبير جابر عصفور من مواقف فكرية محددة، لا سبيل إلى تجاهلها، ونفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي تنطلق منها.

ولعلّ المتأمل للممارسة النقدية العربية يلحظ أنه يغلب عليها تطبيقات آلية تتجاهل الحقيقة التاريخية والحضارية لمناهج النقد الغربية في علاقاتها بواقعنا العربي الحاضر.

- إنّ تقييم التجربة العربية قد يتم في ضوء ما تحققه من انصهار في الآخر وذوبان فيه بحجة أن المناهج العلمية ملك إنساني للجميع

- و لعل المتتبع للحركة الثقافيّة العربيّة عامّة، يلاحظ بكل سهولة، التّمزق الذي يطبع خطابها، ويقسّمه، ولو بشكل غير متساو لمجموعتين:[1]

- واحدة تعتمد المناهج الغربيّة الحديثة، بكلّ ما لها من حمولة حضاريّة، فكريّة وأيديولوجيّة، تجعل منه خطابا نقديّا معربا أكثر منه عربيّا، نلمس آثاره

(1) عبد العالي بوطيب: الوحدة والتنوع في فكر عميد الأدب المغربي الدكتور "عباس الجراري"، مطبعة الأمنية،الرباط، 1998،ص34

السلبيّة في شكل اغتراب جزئيّ أو كليّ، يطبع مختلف أطرافه، (موضوعا وتأليفا، وتلقيّا).

- وأخرى توظّف مناهج عربيّة أصيلة، تمتد جذورها لتضرب في عمق التّاريخ العربيّ، أيّام ازدهار الحركة الأدبيّة عامة، والنّقديّة منها على الخصوص، مع أعلامها المرموقين أمثال ابن سلام، والجاحظ، وقدامة، والجرجاني...

وهو انقسام يجسّد بصدق وعمق، التّصدع والحيرة اللذين طبعا ولا يزالان، توجهات المفكرين العرب حيال إشكاليّة النّهضة التي واجهتهم منذ الحملة النّابوليونيّة على مصر إلى الآن، وما صاحبها من إحساس فظيع بعمق الهوة الحضاريّة الفاصلة بين غرب متقدم متطور، وشرق متخلف جامد.

بمعنى أنّ الانقسام الذي يطبع خطابنا النّقديّ المعاصر ما هو في الحقيقة سوى «مظهر من مظاهر المواقف المتباينة التي نتخذها من الإشكال الحضاريّ العام الذي نواجهه، ولا يمكن فهم أبعاده العميقة، ولا الدّور الرّياديّ الخطير الذي يمكن أن يلعبه **المنهج** في تجاوز هذا التّحديّ الحضاريّ، خارج هذا الإطار الشّموليّ المتكامل، لما بينهما من تداخل، عادة ما يطلع علاقة الجزء بالكل»[1].

كما يؤكد عل ذلك الباحث الجراري في مقدمة كتابه "خطاب المنهج" حيث يوضح أنّ قضية المنهج تعدّ في طليعة اهتمامات الدّارسين والنّقّاد العرب، إذ يرونها

(1) عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، العدد الأول والثاني، يوليو/ سبتمبر - أكتوبر، ديسمبر 1994، المجلد الثالث والعشرون، ص 462.

حجر الزّاوية لتجاوز الأزمة التي يعانيها الفكر، وكذا تخطي الواقع في شتَّى مظاهر معاناته، إلا أنّ عرضها مفصولة عن السّياق المعرفيّ ومجموع مكونات الذّات وحواجز الإبداع، يجعل التّناول مبتورا لا يفضي إلى رؤية صحيحة ومتكاملة، تبلور حقيقة المنهج، وتتيح التّحكم فيه بحل إشكاليّته[1].

هكذا، فإنّ إشكاليّة المنهج، من قبل ومن بعد، جزء من إشكاليّة شاملة كبرى، **تلك هي إشكاليّة البحث عن الذّات** وهي إشكالية تستوجب أخذ البعد التّاريخيّ، والخصوصيّة الحضاريّة الذّاتيّة، بعين الاعتبار في كل حلّ موضوعيّ عقلانيّ يتوخّى إخراج العالم العربيّ من وضعه المأساويّ الممزق، بين غرب متقدم نتوق إليه، وتراث حضاريّ متجاوز نرتبط به، وهو ما ينقص الحلاّن السّابقان الواقعان بحكم تعصّبهما الأعمى لأحد الطّرفين (الحضارة الغربيّة أو التّراث العربيّ) إما في أغلال الانغلاق المكرّس للتّخلف، وإما في براثن الانفتاح اللامشروط الموقع في أحضان الاستلاب، كما يُجمع على ذلك أغلب المهتمين، وتؤكده النّتائج العلميّة السّلبية لتطبيقاتها على مستوى الواقع، مما يفسّر موقف بعض الباحثين الرّافض لهما. بالنّظر لعقمهما في حلّ معادلة التّحدي الحضاريّ الصّعبة، حيث يقول الجراري: «إنّ الانسياق لأحد التّيارين لا يجدي في شيء»[2].

(1) **ينظر:** الجراري عباس: خطاب المنهج، منشورات السفير، ط1، 1990 (المقدمة).

(2) المرجع نفسه، ص45.

لأنّ المنهج «شأنه شأن باقي الإفرازات الحضّاريّة الأخرى، إنّما هو أولا وقبل كل شيء، ثمرة مرحلة تاريخيّة ذات خصوصيّات اجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة معينة، ومن ثمّ فإنّ كل تعامل معه يغيب هذه الحقيقة، يتولد عنه بالضّرورة نوع من الانسجام بفعل اختلاف ظروف نشأته وميلاده عن ظروف تطبيقه، وهو ما يستدعي إعادة النّظر المستمرة في المنهج، لجعله مواكبا دائما لشروط تطبيقه الجديدة المتجددة، مادام يستحيل تكيّيف هذه الأخيرة معه، حتى لا يبقى هناك نشاز وتنافر بين الاثنين، تنعكس أثارهما السّلبيّة على نوعيّة الدّراسات والأبحاث، في شكل ظواهر مرضيّة، شبيهة بتلك التي تكتنف بعض ممارساتنا النّقديّة الحديثة، نتيجة تغييبها للبعد التّاريخيّ في تعاملها مع المناهج الحديثة»[1]، وهو ما لاحظه الباحث الجراري حيث يقول: «... إنّ ما يقال عن مقلديهم من العرب، يكاد، أن يفرغ محاولاتهم من كل إيجاب، إذ تتضخم المآخذ، لاسيما والمعطيّات المشار إليها تكاد أن تكون غير ذات صلة ببيئة الأدب العربيّ في بعدها الاجتماعيّ والنّفسيّ والاقتصاديّ دون أن نتحدث عن طبيعة اللغة»[2].

فالمنهج كيفما كان، ليس بريئا، ولم ينزل من السماء، وإنّما هو كما يقول عبد العالي بوطيب: «وليد شرعيّ وطبيعيّ لظروف تاريخيّة وحضاريّة معينة،

---

(1) عبد العالي بوطيب: الوحدة والتنوع في فكر عميد الأدب المغربي الدكتور "عباس الجراري"، ص37-38

(2) الجراري، عباس: خطاب المنهج، ص24.

ومن ثمَّ فهو لا يملك كفاية إجرائيّة مطلقة، بحيث يمكن تطبيقه في كـل العصـور والأمكنة، بغض النّظر عن حجم الفروق والاختلافات التي تفصلها عن ظروف النّشأة والميلاد التي كان المنهج ثمرة لخصوصـيّتها، دون أن يتسـم هـذا التّطبيـق بطابع التعسـف. سـتكون لـه دون شـكّ مضـاعفاته السـلبيّة علـى نتـائج هـذه الدراسات، في شكل ظواهر مرضيّة»[1].

إنّ المنهج، باعتباره وليد ظروف تاريخيّة وحضاريّة متميزة، يكتسب بفعلها طابع النّسبيّة الإجرائيّة المرتبطة بخصوصيّة الظّروف التي أفرزته، وكلّ تعامل معه خارج هذا الإطار، يحتّم على الباحث الجاد، المهتم بقيمة بحثـه وعلميّـة نتائجـه، وكذا صلاحيّة الأداة الإجرائيّة المعتمدة في إنجازه، تحريره مـن ارتباطـه السّـابق، عن طريق إعـادة النّظـر فيـه، علـى ضـوء الخصوصـيّات التّاريخيّـة والحضـاريّة لظروف التّطبيق، وما يميزها عن ظروف النّشأة والميلاد، شريطة ، ألا يمـسّ هـذا التّعديل جوهر المنهج وثوابته بالتّحريف، وأن يقتصر فقط على عناصره المتغيرة.

وعليه، فإذا كانت ظروفنا التّاريخيّة والحضاريّة الحاليّة تحـتم علينـا، بحكـم التّخلف الذي نوجد فيه، لتجاوزها، الاقتباس في كلّ المجالات، بما فيها المنـاهج، ومن جميع الجهات (شرقيّة كانت أم غربيّة)، على حد سواء، مادام الاقتبـاس في حدّ ذاته، يعد أمرا عاديّا وطبيعيّا بين الأمم والشعوب، لكون الفكر لا يعير كبير اهتمام للحدود السّياسيّة والجغرافيّة المصطنعة المقامة بين الدّول، وإنّمـا العيـب،

(1) عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 464.

كلّ العيب، يكمن في نوعيّة وطبيعة هذا الاقتباس، وأخصّ بالذكر هنا (الاقتباس الأعمى) الذي لا يعير أيّ اعتبار للمتغيّرات التّاريخيّة والحضاريّة النّاجمة عن هذه العمليّة، وبذلك يتجاوز حدود (الانفتاح) ليسقط في أحضان الانبطاح، والاستلاب، والتّبعيّة، والاغترّاب، إلى غير ذلك من الأوصاف السلبيّة المتولدة عن غياب ما أسمّاه الباحث **إدوارد سعيد** (بالوعي النقديّ) في اقتباساتنا الحضارية والفكرية. وتبعا لذلك؛ نذهب مع **إدوارد سعيد**(*)، إلى أننا نحتاج إلى النّظريّة، بكل تأكيد، لأسباب متنوعة لا مجال لذكرها، أو تعدادها هنا، وما نحتاج إليه أيضا علاوة على النّظريّة هو الاعتراف النّقديّ، بأنّه لا توجد هناك نظريّة قادرة على التّغطيّة والتّطويق والتّنبؤ مسبقا، بكافة الأوضاع التي يمكن استخدامها فيها... وهذا يعني أنّه ينبغي استيعاب النّظريّة في المكان والزّمان اللذين تبرز كجزء منهما، حين تعمل في الزّمان ولأجلّه، وتتجاوب معه، وبناء على ما تقدم فإنّ المكان الأول يمكن قياسه ضد الأماكن اللاحقة، حين تبرز النّظريّة لكيّ توضع موضع الاستخدام، فالوعي النّقديّ هو إدراك لفوارق بين الأوضاع، وكذلك هو إدراك للحقيقة القائلة بأنّه ما من نظريّة أو نظام، يستنضب (أو يغطي أو يسيطر) الوضع الذي نشأ معه، أو يتمّ نقله إليه، وباختصار، فإنّ النّظريّة لا يمكنها، أبدا، أن تكون تامّة وكاملة، مثلما أنّ اهتمام

(*)للوقوف على طرح إدوارد سعيد ينظر: العالم والنّص والناقد. تر: عبد الكريم محفوظ، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط:1، 2000، ص 196.

المرء، في الحياة اليوميّة لا تستوعبه أبدا الصور الزّائفة والنّماذج أو التّجريدات النّظريّة المستخلصة منها.

وهو نفس الموقف تقريبا الذي يجمع عليه أغلب المفكرين المتبصرين، لأنّه إذا كان الانفتاح ضروريّا لكل تقدّم، فإنّه سرعان ما يصبح انسلاخا وتبعيّة، إن هو لم يتقيد بشروط موضوعيّة تضبط حدوده وتوجهاته، وتحافظ للذات على خصوصيّتها وتمايزاتها، التي بدونها لن تجد مكانا في الخريطة الحضاريّة الكونيّة، شريطة أن لا تبلغ هذه المحافظة، حدّ الانغلاق فتنقلب لتقوقع، يسد الأبواب ويكرّس التّخلف، ذلك أنّ: «النّهضة لا تنطلق من فراغ بل لا بد فيها من الانتظام في تراث، والشّعوب لا تحقق نهضتها بالانتظام في تراث غيرها، بل بالانتظام في تراثها هي، تراث - الغير - صانع الحضارة الحديثة، تراث ماضيه وحاضره، ضروريّ لنا فعلا، ولكن لا - كتراث - ندمج فيه ونذوب في دروبه ومنعرجاته، بل كمكتسبات إنسانيّة - علميّة ومنهجيّة - متجددة ومتطورة، لا بد منها في عمليّة الانتظام الواعي العقلانيّ النّقديّ في تراثنا»[1].

وهو هدف لا يمكن أن يتحقق إلا باتخاذ موقف وسط توفيقيّ(*) يأخذ بعين الاعتبار وضعنا الحضاريّ الرّاهن بكل أبعاده وخصوصيّاته، بين تراث

(1) عبد العالي بوطيب: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 465.

(*)والفرق كبير طبعا بين التوفيقية والتلفيقية، فالتلفيق هو أن نجمع بتحكم بين المعاني والآراء المختلفة حتى نؤلف منها مذهبا واحدا، وهذه المعاني والآراء لا تبدو لك متفقة لعدم التعمق في إدراك بواطنها، ولذلك كان استعمال هذا اللفظ في مقام =الذم أكثر منه في مقام المدح. ومذهب

قديم من إفراز مرحلة لم يعد لها وجود، من جهة، وحضارة غربيّة حديثة تتجاوزنا معطياتها بمراحل كثيرة، من جهة أخرى، مما سيعمل دون شك على تمكيننا من ميكانيزمات المعرفة المعاصرة، ويؤصل جذورها في تربتنا، بعيدا عن كل تبعيّة أو استلاب، وهذا ما أكده الجراريّ: «لكن لا بد من موقف وسط يركز الهدف فيه على صياغة علم إسلاميّ بما يستتبعه من مناهج، حتى تتحقق مساهمة المسلمين في إغناء المعرفة التي أخذت اليوم أبعادا إنسانيّة عالميّة، وهذا الموقف الوسط يقوم على توفيقيّة تكون مفضية إلى تأصيل المعرفة والمنهج، وليس إلى التّلفيق الذي كثيرا ما يخلط بينه وبين التّوفيقيّة»[1]. وهو ما لا يمكن ترجمته على مستوى الواقع، حسب الباحث الجراري، إلا بالقيام بعمليتين متكاملتين تمد في كل واحدة منهما اليّد لحضارة من الحضارتين العربيّة والغربيّة، بنوع من الوعي التّاريخيّ الفاحص، حتى يتحقق التّلاقح المرغوب، بالانسجام والتّوافق المطلوبين، دون نشاز ولا تنافر: «**أولهما:** الرّجوع إلى تراثنا العلميّ وسبر أغواره، واكتشافه من جديد لحصر العناصر المعرفيّة والمنهجيّة، واستحضار ما هو حيّ منها وملائم لتوظيفه كما هو، أو ما هو قابل للتّطوير قبل التّوظيف،

التلفيق مقابل لمذهب التوفيق، لأن مذهب التوفيق لا يجمع من الآراء إلا ما كانت وحدته مبنية على أساس معقول، أما مذهب التلفيق فلا يبالي بذلك، لأنه يقتصر على النظر في الأشياء نظرا سطحيا للوقوف على هذه المصطلحات ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1/ 365.

(1) الجراري، عباس: خطاب المنهج ، ص45.

وكذا لاستخلاص ما هو صالح لننطلق منه أو نستوحي أو نستمد بعض ما يقوي فينا قدرة الإبداع أو يفتح أبوابه.

وثانيهما: التّفتح بوعي وعمق وحرية على تراث الغرب، وبجد، في شتىّ نواحيه ومختلف ميادينه، ليس لمجرد اتباعه والبقاء في مؤخرة الرّكب لاهثين خلفه، ولكن لاكتساب المقومات التي أهلته للتّقدم، وبدون هذا الاكتساب سوف نظل مجرد مستهلكين لما يتبقى من فتات يلفظه الغير، إنّ إجراء هذه العمليّة يتطلب وسائل وإمكانيّات، تقوم على مدى إحساسنا بالواقع الذي نعيشه، ومدّى الرغبة في تغييره، والقدرة على هذا التغيير، كما تقوم على معرفتنا بالذّات، والكيان وتحديدنا للغايات والأهداف، ونظرتنا الموضوعيّة للآخر في غير قبول أو رفض مسبقين، وتقوم قبل هذا وبعده على الوعي الصحيح بالعمليّة لفهمها وإدراكها واستيعابها، في حقيقتها وعمقها، بعيدا عن أيّ جدل عقيم، لا يستند إلا على مجرد التّحيز والخصومة، وتلكم إشكاليّة أخرى»[1].

وبذلك يتحقق التّعامل الواعي مع المناهج بعيدا عن كل تشيع أعمى أو شوفينيّة ضيقة، مما ستكون له عواقب إيجابيّة على خطابنا النّقديّ وتُنقذه مما يتخبط فيه من ظواهر مرضيّة.

(1) المرجع نفسه ، ص 30-31.

إن الاستفادة الحقيقية من المناهج الغربية لا تكون بالنقل والتكرار فحسب، بل بإعادة إنتاجها في سوق النقد الأدبي العربي عبر رؤية تاريخانية تقوم على دراسة متأنية ومعمقة للمادة النقدية الغربية في شرطها التاريخي والحضاري، مما يمكننا من فرز الصالح من الطالح في ضوء ما يسميه العروي المسافة التاريخية الفاصلة بين فضائي النشأة والاستقبال[1].

ثانيا : أفق قراءة المقدمة الطللية : بين التشابه/التقليد والاختلاف/التنوع:

«القديم متغلغل دائمًا في الجديد، وأن الجديد عادة هو ردّ للقديم، فهو صادر عنه بمعنى من المعاني، حتى عندما يخالفه أو يناقضه، فإنه لا يزال ردّ فعل له؛ لأن رد الفعل كما يكون بالموافقة، يكون بالمخالفة أيضًا، أو بمزيج منهما معًا»

عبد الحكيم راضي: مدخل في قراءة التراث

لم يشغل مكون بنيوي في الشعر الجاهلي القرّاء مثلما شغلهم المكون الطللي الّذي شكّل أصلا بلاغِيّاً وأسلوبيا في هذا الشعر تولّدت عنه مجموعة من السمات والوجوه التي تفنّن قرّاء الشعر الجاهلي في وصفها وتفسيرها، حتّى خيل للقارئ أن هذا الشعر ليس سوى مقدمات طللية، لا يقتصر ذلك على كتاب دون آخر، أو على غرض شعري دون غيره. والحق أنّنا نستطيع القول إنّه لا يخفى ما لخطاب المقدمة من أهمية في إضفاء طابع مميز لبنية القصيدة من

(1)**ينظر**: عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط1، 1970.

جانب ، والتنبيه إلى مسألة مهمة (المسكوت عنه) في النص والذي يسعى الشاعر إلى إثارته.

وتبعا لهذا، فالمقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية من المظاهر الفنية التي اقتربت منها القراءة القديمة والحديثة على السواء محاولة ملامستها بمناح متعددة، وذلك بفعل تميز هذه المقدمة بخصوصية تشبُّث الشاعر الجاهليّ بها كمبدع، والإنسان الجاهلي كمتلق، فكانت بفعل الزخم الفكري والنفسي والأسلوبي الذي تعبر عنه محط اهتمام القراءة.

إنّ مفهوم «**نمط التلقي**» يكفي الباحث مسؤوليّة عبء الإحاطة بتاريخ التّأويلات والتّلقيات لنصوص الشعر الجاهلي في كليّتها؛ فنمط التّلقي هو تعبير عن حالة من التّلقي الجماعيّ المشترك، إنّه التحّام متماسك لجملة قراءات تصدر عن أفق تاريخيّ واحد، وتحرّكها هواجسُ أيديولوجيّةٌ متشابهة، كما أنّها تشترك في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنيّة واستراتيجيّات القراءة، وهو ما يسمح لهذه القراءات بالوصول إلى نتائجَ مشتركةٍ وتأويلٍ متشابهٍ للنّص الواحد. ومن هنا فبدل الاهتمام بتقصّي القراءات وتصنّيفها انصبّ اهتمامنا على استنطاق المتن القرّائيّ النّموذجيّ الذي شكّل نمط التّلقي في المرحلة التّاريخيّة المحددة. وعلى هذا فإذا صرنا لبيان أنماط التلقي في صورتها التّزامنيّة أو التّعاقبيّة فنحن إذ ذاك ملزمون بفحص المقولات الكبرى

للمناهج النّقديّة الحديثة في أصولها الغربيّة، وكيف استطاع الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث والمعاصر أن يستثمرها في مقاربة التّراث الشعري الجاهلي.

لعلنا لا نجانب الصواب إذا اعتبرنا أنّ مقدمة القصيدة الجاهلية حظيت- بخلاف البنى الأسلوبية الأخرى للقصيدة الجاهلية- بدراسات جادة ومتنوعة، اهتم بعضها بالوقوف عند **أنواعها**، واهتم بعضها بمحاولة **تفسيرها**، واهتم بعضها **بتحليلها ودراستها**[1]، بيد أن بعض الدراسات[2] ما زالت تصف المقدمة الطللية بأنها **تقليدية**، قلد الشعراء بعضهم بعضاً، أو أنها جاءت متشابهة متماثلة عند الشعراء الجاهلين، متأثرين أو متفقين - أقصد الباحثين - مع مقولة ابن قتيبة التي سمعها عن بعض أهل الأدب والتي ترسم صوت القصيدة الجاهلية، وهي "أن مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ..."[3]. وعدَّ ابن رشيق القصيدة التي تخلو من

(1) من أهمها عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970. خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، 1980. ياغي، هاشم، معاناة ومعايير من جمال في طائفة من القصائد الجاهلية والمخضرمة، الفجر للنشر والتوزيع، مصر،1990.

(2) من أهم القدماء: ابن قتيبة، ابن رشيق القيرواني و من أهم المحدثين: حسين عطوان، يوسف بكار، وهب رومية.

(3) الدينوري، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط3، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ج1،1977، ص80.

المقدمة الطللية قصيدة بتراء[1] أو شوهاء وقد وُصف نظام القصيدة هذا بأنه نظام قسري[2]، من شأنه أن يلغي ذاتية الشعراء الجاهلين وذوقهم وإبداعهم، وما كان الشاعر الجاهلي كذلك، لكن الأفق القرائي الذي صدرت عنه قراءة الباحث **محيمر** ***صالح*** *الموسومة بـ* **"مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجاً"** يخالف تماما هذا الطرح حيث أثبت الباحث اعتماداً على سبعة عشر ديواناً جاهلياً، أن الشعراء الجاهليين اختلفوا في تصوير الأطلال، فبعضهم صورها عامرة، خصبة، باقية، و بعضهم صورها مندثرة، موحشة، بل أن التنوع ليس بين شاعر و آخر فقط، بل عند الشاعر نفسه، كل ذلك من خلال نصوص شعرية جاهلية دالة بشكل واضح.

وقد انتهى الباحث إلى دفع ما استقر في أذهان كثير من الباحثين – قدماء و محدثين – بأن الشعراء الجاهليين كانوا مقلدين لبعضهم بعضاً في تصوير الأطلال، من حيث أنها خالية مندثرة/ موحشة.

والمتأمل للأفق القرائي للباحث يلحظ أنه لم يشأ أن يثقل دراسته بآراء القدماء والمحدثين، مما يجعلها نظرية الطابع، بل اعتمد على النصوص الشعرية واستنطاقها، من خلال سبعة عشر ديواناً جاهلياً، والنظر فيها قصيدة قصيدة بل بيتاً بيتاً، وتوخى أن يكون الشعراء متباعدين من حيث الزمان والمكان والقبائل.

---

(1) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ط3، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مصر، مطبعة السعادة، ج1، 1963،ص231.

(2) بكار، يوسف، بناء القصيدة العربية، القاهرة، دار الثقافة، 1979، ص280.

والحاصل أنّ مقاربة الباحث جاءت لتجيب على بعض التساؤلات التي كانت الإجابة عليها مسلَّماً بها، وهي[1]:

- ما مدى شيوع المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي؟ ولا يدخل ضمن هذا الشعر موضوعات لاحظ بعض الباحثين خلوها من مقدمات مثل شعر الرثاء وبخاصة الرثاء الخالص، أو شعر الصعاليك، أو شعر الحنين، وإنما موضوعات الشعر الجاهلي التي يؤكد القدماء والمحدثون أن المقدمة وبخاصة الطللية لازمة من لوازمها، أو تقليد متبع ترسخ عند الشعراء الجاهليين.
- ما مدى اقتران المقدمة الطللية بالمديح؟
- ما مدى اقتران المقدمة الطللية بالرحلة؟
- هل جاءت صورة المقدمة الطللية نمطية أو متشابهة أم جاءت متنوعة مختلفة ؟

وتبعا لما تقدم فإنّ ما ينبغي أن نبقى على ذُكْرٍ منه هو أنّ النماذج القرائية لخطاب الطلل التي وقفنا عليها تؤشر على المدار الذي ينتقل فيه التراث من الإطلاق إلى النسبية، ومن المادة الجاهزة والمكتملة إلى المدى المفتوح، في تصور القراءة التي تدرك أنّ الوعي بالتراث هو جزء من الوعي بالواقع المعيش، وأنّ

(1) مخيمر صالح : مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجاً مجلة المنارة، المجلد 13، العدد 1، 2006 ص02

الجديد والنهضوي، مطلقا، هو مبني لا يكتمل دون القراءة التي تعيد إنتاج التراث لتتجدد به ويتجدد بها في الوقت نفسه، أن تقرأ يعني أن تفهم، والفهم هو منح المقروء معنى ما، معنى نصوص طللية الشعر الجاهلي عموما هو بصر يقتدر به على الرؤية، هو حياة يعيدها القارئ بها إلى المنظومة الوجودية؛ القراءة - من ثمّ – ليست تأشيرا على النص بقدر ما هي تأشير على القارئ، ولأنّ القارئ وعي ومنهج، فإنّ التراث المقروء مثلما هو القارئ، والماضي مثلما هو الحاضر، يخضعان، في القراءة، لبنيات معرفية أو أيديولوجية أعم وأشمل من جزئية أحدهما في المدى النظري المجرد. السؤال - إذن - عن القراءة الصائبة لخطاب الأطلال في التراث، هو الوجه الآخر للسؤال عن القصدية، أي مقصود القائل ومراده فيها. هكذا يغدو سؤالا غير مناسب، إن لم نقل إنّه خاطئ، لأنه يحيل الشعر الجاهلي إلى الجزئي، ولأنه يسأل عما لا يمكن البرهنة عليه، فضلا على أنّ تعليق القراءة بالصواب يعني تهميش دور القارئ والقراءة، لأن الصواب اكتمال وانغلاق به يموت التراث ولا يحيا، ويتقادم ولا يتجدد.

ثالثا: قراءة القصيدة الجاهلية قراءة القصيدة الجاهلية خصوصيّة أم انفتاح (بين الاعتباطية و الموضوعية):

1-أفق المماثلة:

إنّ القراءة القائمة على **مبدأ التّماثل** بين الأدب القديم والأدب الحديث، سواء بالنّظر إليه بوصفه أدباً ناشئاً في طور النّموّ، أم باعتبار ما ينبغي أن يكون

عليه. في الحال الأولى يتمّ إلغاء خصوصيّة الأنـواع القديمـة ومغايرتهـا لمصـلحة أدب يتعالى على الزّمان والمكان ولمصلحة قيم كونيّة تبتلع الخصوصـيّة الجماليّـة التّاريخيّة لآداب الأمم والحضارات، وفي الحال الثّانيّـة يـتم إلغـاء هـذه الأنـواع واستبعادها كليّةً لمصلحـة أنــواع أفرزتهــا ثقافـات حديثـة وآداب جديـدة. في الحالين معاً، يسقط الأدب القديم ضحيّة نموذجيّة الأدب الحديثـة، تـارة عنـدما يجد فيه الباحث ما كان يجب أن يلقاه، وتارة عندما لا يجد فيه ما كان يبتغيه. إنّ القراءة القائمة على المماثلة هي قـراءة «منحـازة إلى النّمـوذج الجمـاليّ الأدبـيّ الحديث، تستخدمه أحياناً معيـاراً تعيـد في ضـوئه صـياغة أنـواع أدبيّـة قديمـة، وتستخدمه أحياناً معياراً لمحاكمة هذه الأنواع واستبعادها» [1].

1-أ صورة الشاعر الجاهلي في آثار الدارسين المحدثين بين النزعة القبلية و النزعة الإنسانية:

لعل المتأمل في القراءات الحديثة للنص الشعر الجاهلي يلحظ أن كـثيرا منْ القراء اعتاد أن يدرسوا طائفة محددة من الشّعرِاء المكثرين، غاضّين أبصارهم عن كثير مـن الشّـعراءِ المقلّـين المجيـدين، وأبـرزوا في هـؤلاء الشّـعرِاءِ ، محـاور

(1) عبد الواحد التهامي العلمي : قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلـة ومبـدأ المغـايرة ، مجلّة عالم الفكر، العدد 1 يوليو-سبتمبر 2012، المجلّد 41، ص75 بمعنى أن هذا النمط من القراءة ، يتّصف بالمعياريّة والهيمنة والإقصاء؛ فكثير من الأنواع الشعرية القديمـة لم تحـظ بالتّقـدير بسـبب مـا كانت تقوم عليه من مكوّنات تتعارض مع التّوجّه الجمـاليّ لمفهـوم الأدب الحـديث..بمعنى إن مثـل هذه القراءات لا تراعي الفروق البلاغية النوعية بين الشعر القديم وفنون الشعر الحديثـة، ولا تقـيم التفاعل المطلوب بين الأفق البلاغي الشعري القديم والأفق البلاغي الشعري الحديث

دراساتهم، جوانبَ دون سواها . فإذا بالشاعر الجاهليّ لا يعدو أن يكون زير نساءٍ[1]، أو مقّبلَ أعتابٍ[2]، أو بوقَ عدوانٍ، وداعيةَ شرّ، يُؤثر العدوانَ على المسالمةِ والحربَ على المهادنةِ"[3].

وحين يتألقُ نجم زهير (وهناك كثير غيره) ويرتفع حسُّهُ الإنساني عالياً، ويدعو إلى إشاعة السّلام بين القبائل المتحاربة، يأبى الباحث **إحسان النصّ** إلا أن يجرده من هذا الشعور الإنساني العارم، ويعيده إلى الجاذبية القبلية التي أخرجه منها بعد صفحتين[4].. مفترضا أنّه – بهذا- " سيصحّح رأياً يتصل بالشاعر زهير، فقد صوّره بعضهم فيلسوفاً إنسانياً يدعو إلى السّلام، ويكره الحرب، وينفرّ منها، وهذه الصورة لا تمثل حقيقة زهير[5]"..

ولعلنا لا نجانب الصواب ها هنا إذا قلنا إنّ القصيدةُ الجاهليةُ لم تسلم من سهام كثير منهم[6]، **لأنّهم اتجهوا إلى تطبيق معايير النقد الغربي الحديث** ، وكان

---

(1) يتخذ أصحاب هذا الرأي من امرئ القيس ، وطرفة ، والأعشى نموذجاً للتهتك ويعممونه على شعراء العصر الجاهلي، الذين- كما قال ابن قتيبة- كانوا " أكثر من أن يحيط بهم محيط، أو ويقف من وراء عددهم واقف، ولو أنفذ عمره في التنقير عنهم".**ينظر** : ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم:الشعر والشعراء ، دار الثقافة ، بيروت .، ص18.

(2) عائشة بنت الشاطئ : قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر ، دار المعارف ، مصر ، 1970 ، ص52

(3)إحسان النص: العصبية القبلية، وأثرها في الشعر الأموي ، دار اليقظة العربية للتأليف ، 165.

(4)المرجع النفسه ص167

(5)المرجع نفسه ص165

(6) محمد غنيمي هلال: الشّعر المصري بعد شوقي ، 19-20

من نتيجة السعي لتطبيق هذا المصطلح النقديّ أن تحمس بعضهم لإنكار وجـود وَحْدة موضوعية أو فَنيّةٍ في القصيدة الجاهلية . فذهب الباحث شوقي ضيف إلى أن " القصيدة الجاهلية تجمع طائفة من الموضـوعات والعواطـف، لا تظهـر فيهـا صِلةٌ ولا رابطة واضحة، وكأنّها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية، وتلك كلُّ روابطها، أما بعد ذلك فهي مفكّكة"[1]

وقد سَطا على فِكْر شوقي ضيف باحثان ، هما : محمد عبد القـادر أحمـد الذي نقل رأي الباحث شوقي دون أن يشير إليه ، ظناً منـه أن هـذا الـرأيَ مـن البدهيّات المسلَّم بها. والباحث سعد إسماعيـل شـلبي، الـذي أغـار علـى رأي شوقي ضيف ، دونما إشارة إليه أيضاً[2]، لكنه اختلف عن الأول في أنّه هـاجم أستاذه/ شوقي ضيف ، فيما بعد ، وناقض نفسه ، فقـال[3] : " **والقصـيدة فيـه (الشّعرِ الجاهلي)- غالباً- ليست مفككة العواطف، كما يرى الدكتور شوقي ضيف، بل هي متماسكة المشاعر، مترابطـة العواطـف، تـرتبط المقدمـة فيهـا بالموضوع. لأن الشاعر عرف كيف يربط بينها من حيث الجوُّ النفسيُّ العـام، فأتت أكثر القصائد من نبع شعوري متّحد... وقد أحسَّ النقاد القدماء ذلك،**

---

(1) شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، دار المعارف ، ط 7 ، 224.

(2)محمد عبد القادر أحمد، دراسات في أدب ونصوص العصر الجاهلي ،مكتبة النهضة المصرية ، ط 1 ، 1983 ، ص27 .

(3)سعد اسماعيل شلبي : الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، 75.

وأوصَوْا به معترفا بوجود وحدة نفسيّة ، كان قد نفاها بشكل قاطع في موضع سابق من كتابه(1)

ويرى الباحث **فتحي إبراهيم خضر في كتابه قضايا الشّعـرِ الجاهلـي**(2) أنه من الظلم للقصيدة العربية الجاهلية أن تُحاكم وَفْقَ **مقاييسَ نقديةٍ حديثـةٍ** ، وليس من العدل في شيء أن نحكم على الشّعرِ الجـاهلي بمعـاييرَ فنيـةٍ ، لم تكـن موجودة عصرئذ. إذ لا يصح- في نظرنا- أن يُدرسَ الشّعرُ الجاهلي بمنـأى عـن البيئة التي نبت فيها، إذ هي بيئة لها ظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصـادية والدينية التي تجعلها مختلفة تمـام الاخـتلاف عـن البيئـات الشّـعرِية في العصـور التالية.**ويضيف:** وأعتقد أن من الصواب أن نقرأ الشّعر الجاهلي بلسان أصحابه، وأن نستمع إليه بآذانهم، وأن نتذوقه بأذواقهم، وإذا ما قرأناه بعيوننـا، وتـذوقناه بأذواقنـا ، وعزلنـا هـذا الشّـعرَ عـن بيئتـه، فأنّـه يفقـد متعتـه الفنيـةَ ، وبريقـه الأخّاذ.(3) ولعل أكثر الدراسات اعتمادا على أفق المماثلـة تلـك الـتي جعلـت المنهج الأسطوري طريقة لقراءة الشعر القديم. وتنبـع أهميـة هـذا المـنهج عنـد الغربيين –بـدءاً مـن جيوفـاني فيكـو (1668-1744م) الفيلسـوف الإيطـالي

(1) المرجع نفسه، 160.

(2) فتحي إبراهيم خضر : قضايا الشّعـرِ الجاهلـي جامعة النّجاح الوطنيـة الطبعـة الأولى الناشـر : المكتبة الجامعية نابلس.ص13

(3) نفسه ص ن

المؤسس لـه ومروراً بهيردر وشلنج وانتهاء بكاسيرر وغـيره-[1] مـن اعتمـاده على المبادئ النظرية للمنهج وتطبيقاتها على طبيعة الأدب في الغرب ووظيفتـه. بينما وجدنا الدراسات العربية تعـيش حالـة مـن البلبلـة والخلخلـة الفكريـة في تصور هذا المنهج وتطبيقه على الشعر الجاهلي.. ومما زاد من ضـياع الحـدود في أذهان أصحابها أنها كانـت تسـتند إلى مقولـة الجـاحظ في تفسـيره لمصـرع بقـر الوحش أو نجاتها في المرثيـة والمدحـة وتعممهـا[2]، ومـن ثـم تنحـرف إلى آراء الغربيين وتجهد في تطبيقها على الشعر القديم كما وجدناه في دراسة عبد الجبـار المطلبي وأحمد كمال زكي ونصرت عبد الرحمن وعلي البطل وآخرين[3].

(1) **ينظر**: عبد الفتاح محمد أحمد المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، دار المناهل للطباعة ، بيروت ، 1408هـ، 1987م. 56-61 و71.

(2)**ينظر**: الجاحظ: الحيوان، *تحقيق وشرح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3- 1388هـ/ 1969.* 2/ 20.

(3)ينظر على سبيل المثال لا الحصر ما يلي من الدراسات: مواقف في الأدب والنقـد لــ.عبد الجبـار المطلبي ،وزارة الثقافة ، دار الرشـيد ، العـراق ،1980، ، والأسـاطير والخرافـات عنـد العـرب لـمحمد عبد المعيد خان،دار الحداثة،بيروت،ط3-1981م،، والشعر الجاهلي،تفسـير أسـطوري لمصطفى عبد الشافي الشورى ، دار المعارف بمصر ، ط1 ،1986، و الإبـل في الشـعر الجـاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحـديث 1983، لأنـور أبـو سـويلم، و الـرؤى المقنعـة لكمال أبو ديب الهيئة المصرية العامة للكتـاب ـ القـاهرة ـ 1986، والصـورة في الشـعر العربـي لعلي البطل ،دار الأندلس ، بيروت ، ط1983،3م. وراجع مجلـة فصـول- مـج3 عـدد3 ففيـه أبحاث عدة عن تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً؛ وناقش بعضها كتاب "المنهج الأسـطوري في تفسير الشعر الجاهلي 91-146 و149-204. ، لعبد الفتاح محمد أحمد ،دار المناهل للطباعة بيروت، 1408هـ، 1987.

فهؤلاء جميعاً جعلوا الأسطورة أصلاً والنص القديم فرعاً، ثم حاكموه في ضوء نشأة الأسطورة ومفاهيمها التصورية لدى الغرب؛ والنابعة –غالباً– من التوراة[1]. خذ مثلاً ما فعله علي البطل في تحليله لصورة الثور الوحشي الذي يرمز للقمر –عنده– أو صورة الحمار الوحشي المرتبطة بأسطورة تتصل بالشمس. فهو يخترع لنا قصصاً ساذجة معتمداً فيها على ضياع المقاطع الشعرية؛ محتذياً بذلك منهج الدكتور طه حسين في ضياع بعض مقاطع الشعر القديم.. ثم يسعى إلى تكملة خيوط خرافته كما يصورها له عقله بعبارات مثل (يمكن ربطه، ويمكن تخيل الأصل، وتنبئ..). ولم يكتف بهذا بل طفق يكمل خيوط خرافته بالقياس إلى الخرافات المتداولة في التوراة.. أو تلك التي ستظهرها المكتشفات الأثرية التي يتخيلها مكملة لزعمه[2].

والسؤال الذي يطرح نفسه هل المقاطع الاتصالية كلها ضاعت عند الشعراء الجاهليين حتى يذهب ذلك المذهب ؟ وأين الأخبار الموثقة التي تؤيده، أو أنه سينتظر المكتشفات الأثرية طويلاً؟!. فكل افتراض خيالي وهمي لا يحقق

---

(1) **ينظر:** أوستن وارين ورينيه ويليك نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ،مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ،1972م.ص 245 وما بعدها و الرمز الشعري عند الصوفية لـ عاطف جودة نصر ، دار الأندلس والكندي ، بيروت ، 1978م. .

(2) **ينظر:**علي البطل: الصورة في الشعر العربي 123 وما بعدها و138 وما بعدها وراجع خاصة فيه 125 و127–128 و130 و140 و141. و قد أخذ أفكاراً بعينها من كتاب الأساطير والخرافات عند العرب 25 لـمحمد عبد المعيد خان ولم يشر إليها، وناقشه عبد الفتاح محمد أحمد في كتابه المنهج الأسطوري 104.

دراسة علمية منهجية.. يبقى في إطار الظن والوهم.. والفصل الثاني سينهض بدراسة تطبيقية لذلك المنهج في بعض الدراسات.[1].

وهذا كله لا يلغي الدلالات المجازية الموحية والخفية، أو بمعنى آخر لا يلغي الدلالة الرمزية لكثير من المشاهد الشعرية في المقدمات الفنية أو في مشاهد الحيوان.. خاصة. فالشعر يخلق أشكاله الرمزية الخاصة به من الوسط المحيط ومن العناصر التراثية التي تتجه إلى أهل العصر الذين يخاطبهم المبدع، ولهذا لا بد أن تكون متداولة ومعروفة لهم. والعصر الجاهلي بأي صورة من الصور لا يحاكم بمنطق المنهج الأسطوري الذي أبدعه الغرب؛ فشتان ما بين هذا العصر وما تعالجه الأسطورة من ضروب التكوين الأولى للفن والمجتمع. فالأسطورة تنشئ رموزاً تتجاوز المنطق لأنها متصلة بالدين والسحر بل ببعض المتناقضات المتعددة. والشعر الجاهلي أو غيره لا يقوم مقام الديانة وإن كانت الأسطورة الدينية مصدراً للمجاز الشعري في بعض الأحيان[2]، فضلاً عن أن أهم سمة للشعر الجاهلي إنما تكمن في واقعيته والتعبير الصادق عن البيئة. والجاهلي بشكل عام يستند إلى ثوابت واقعية تقرر وجوده، وهي تشبع رغباته وتصوراته لأنه يملك نوعاً من الحرية التلقائية الملتزمة بالقبيلة أو الجماعة، ولأنه يرى أن

---

(1)حسين جمعة: المِسْبار في النقْد الأَدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص) من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003،ص54.

(2) **ينظر** : أوستن وارين ورينيه ويليك نظرية الأدب 248 وما بعدها.

حياته منقضية ولا سبيل إلى الخلود.[1].

وهكـذا ، وجـدت القـراءة الأسـطورية آلياتهـا في جـوهر النظريـات الأنثروبولوجية، وبخاصة فيما طرحه يونغ في الأنماط البدئيـة والنمـاذج العليـا، وفرايزر في علاقة السحر بالدين، ونورثروب فراي في نظريـة الرمـز، وأرنسـت كاسيرر في الأسطورة واللغة. فراحت تستلهم جوهر هـذه الأطروحـات لتجـد فيها المدعم الرئيس للقول بميثيودينية الشعر الجاهلي، بل اشتطت في هذا الطـرح حتى سقطت في الإيغال والتطرف، حيث قاربت كل ما في الشعر الجاهلي علـى أساس ميثيوديني، حتى أصبحت مقارباتها قريبة من الدراسات الأنثروبولوجيـة منها إلى المقاربات النقدية، ومن ثم طغت الآلية الـتي يفـترض أن تكـون عـاملاً مساعداً على فهم النص على النص الشعري، وبذلك أصبح تأكيد الطـرح هـو المبتغى لا قراءة النص. كما وقعت القراءة الأسطورية للشعر الجاهلي في التشابه في الطرح والنتائج عند جلّ القراءات، لذلك لا يحس القـارئ وهـو يتتبـع هـذه القراءات أن هناك إضافة نوعية تضيفها كل قراءة إلى القـراءة الـتي سـبقتها، بـل يلاحظ شبه تكـرار للأطروحـات والـرؤى والمـنهج، وذلـك راجـع إلى طبيعـة الآليات الأنثروبولوجية التي اعتمـدت عليهـا القـراءة وبخاصـة نظريـة يونـغ في "الأنمـاط البدئيـة والنمـاذج العليـا"، والنصـوص الـتي طبقـت عليهـا، والمـادة الأنثروبولوجية العربية التي ركزت عليها؛ وإن كان هنـاك بعـض التفـاوت فإنـه

(1)- حسين جمعة: المِسْبار في النقْد الأَدبي ص55

يرجع إلى استحضار النصوص وقراءة النقوش من جهة، وإلى التفاوت في الاجتهاد وقراءة النصوص والآثار واستنباط النتائج منها من جهة أخر.[1].

وفي ضوء علاقة بعض قرّاء الشهر الجاهلي – وفق ما سميناه القراءة بالمماثلة- الشائكة بالتصورات الغربية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أن جرى اهتمام معمق باستكشاف مستويات النصوص الشعرية ، فالأكثر وضوحا كان استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات المصطلح النقد الغربي الحديث ، وليس توظيف معطياته لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص دليلا على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر إلى أن أصبحت مقولات النقد الغربي الحديث شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعد ناقصا وغير مكتمل، ولا يرقى إلى مستوى التحليل، وينبغي إهماله، أونفيه من قارة النقد، ولهذا شُغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص العربية على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلا للتعرف إلى النص، جرى

(1)محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقيةمن منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2004 ص176-177

العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للنقد الغربي الحديث.

إن علاقة مقلوبة بين النقد الغربي الحديث والنصوص الشعرية ستفضي لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخاها العملية النقدية، فليس النقد والقول لعبد الله إبراهيم «ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداة للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي. تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكن من إضاءة النصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض فيها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها» [(1)]..

1-ب قراءة خطاب الصعلكة بين الأفق الاشتراكي وأفق الغزو/القوة:

يجعل الباحث يوسف خليف من ظاهرة الصعلكة "نزعة إنسانية نبيلة؛ وضريبة يدفعها القوي للضّعيف والغني للفقير؛ وفكرة اشتراكية تشرك الفقراء في مال الأغنياء، وتجعل لهم فيه نصيباً، بل حقاً يغتصبونه إن لم يُؤَدّ لهم، وتهدف إلى لون من ألوان العدالة الاجتماعية والتوازن الاقتصادي بين طبقتي المجتمع

(1)حسين جمعة: المِسْبار في النقْد الأَدبي ص31

المتباعدين؛ طبقة الأغنياء وطبقة الفقراء. فالغزو والإغارة للسلب والنهب لم يعدّ وسيلة وغاية [عند عروة]، وإنما أصبح وسيلة غايتها تحقيق نزعته الإنسانية وفكرته الاشتراكية" [(1)]

ولا يمكن لأي باحث أن ينكر بعض الملامح الباهتة للاشتراكية، ولكنها ليست على الصورة التي يراها خليف أو من نفخ فيها بعده[(2)] فقد ظهرت في هذه الدراسات على أنها ثورة اجتماعية اقتصادية ذات مبادئ نظرية تسعى إلى تحقيق السعادة للفقراء والاقتصاص من الأغنياء.. فأين هذا كله مما كانت عليه ظاهرة الصعلكة؟!! فالدكتور خليف وتابعوه مارسوا عملية تطبيق لتصورات محدثة اجتماعية وفكرية واقتصادية على الصعلكة؛ وتخيلوها في ضوء النظريات المعرفية والنقدية الحديثة. والبحث المنهجي العلمي ينظر إلى أية ظاهرة في إطارها التاريخي والاجتماعي، أو لنقل الحضاري.

ولهذا لا يجوز –لنا أيضاً– أن ننظر إليها في إطار الرؤية الإسلامية، ولا في إطار رؤيتنا المحدثة؛ وإنما تفسر في ضوء انتمائها إلى زمانها وظروف نشأتها اجتماعياً ونفسياً واقتصادياً.. وفنياً. والشعر –على أهميته بين الوثائق –ليس الوثيقة الوحيدة؛ ومن ثم علينا أن نَعيش مفاهيم العصر والمجتمع والمكان آنذاك. ومَن يتناول ظاهرة أدبية عامة بالتفسير لا يعتمد على أبيات قليلة لشاعر ما

---

(1) يوسف خليف الشعراء الصعاليك، دار المعارف بمصر / 1959م. 47 **وينظر** فيه 37

(2) **ينظر** المرجع نفسه 334 و341.

لتكوّن لديه حكماً عاماً على شعره.. ولا يجوز أن يكون شعر شاعر ما شاملاً للحكم على ظاهرة الصعلكة كما حدث في شعر عروة بن الورد. فلا بد من إجراء تقاطع معرفي وفني مع النصوص الوثائقية والشعرية لزمن الشاعر.[1].

ومن يتعقب أشعار الصعاليك يجد أن قطعاً غير قليلة لا تخرج عن الدلالة المعنوية التي سادت في أشعار الجاهليين؛ وإن اختلفت فنياً عنها[2].فهناك جملة من أشعارهم تصوّر حياتهم وأخلاقهم ومغامراتهم.. فحياتهم قائمة على القوة والغزو؛ وإن اتخذت –غالباً–اتجاهاً فردياً، ولكنها تميزت من مفهوم الجاهليين بالجرأة على غزو المال أينما لاح لهم، وهذا ما يقوله عروة على لسان زوجه؛ ومنه[3]

خَاطرْ بنفسِك كي تصيبَ غَنيمةً
إنَّ القُعودَ معَ العيالِ قبيحُ
المالُ فيه مَهابةٌ وتَجِلَّةٌ
والفَقْرُ فيه مَذَلَّةٌ وفُضوحُ

وكرم عروة جزء من ظاهرة الكرم في الجاهلية؛ لكن الجاهليين لم يروعوا الآمنين في ليلة ليلاء؛ أو في غفلة من الزمن.. فعُروة أصبح رمزاً للرعب

---

(1)حسين جمعة: المِسْبار في النقْد الأَدبي ص52

(2) **ينظر**: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك 317 وما بعدها و359 وما بعدها.

(3)ديوان عروة –ضمن (ديوانا عروة والسموأل)،تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ودار بيروت ،بيروت،1384هـ/ 1964م24.

والخوف والنهب كما يصور حالة بعض الناس في قوله[1]:

ستُفزِع بعد اليأس، مَنْ لا يخافُنا،

كواسع في أخرى السَّوَام المُنَفَّرِ

فيوماً على نَجْدٍ وغارات أهلها

ويوماً بأرضٍ ذاتِ شَثٍّ وعَرْعَرِ

ولهذا صار الناس جميعاً أعداءه كما يقول[2]:

أرى أُمَّ حَسَّانَ الغداةَ تلومني

تُخَوِّفُني الأعداءَ، والنفسُ أخْوَفُ

فليس غريباً بعد هذا كله أن تفارقه سلمى (سَبِيَّتُه) بعد أن أنجبت منه، فلم تطق العيش سبية لرجل امتهن اللصوصية إِرْبَة للغنى، ومن ثم يتفاخر على الناس بكرمه[3]. وتتأكد ظاهرة الصعلكة في وجوهها العديدة في أكثر شعر عمرو بن برّاقة، كما في قوله[4]:

تَقولُ سُليمى: لا تَعرَّضْ لتَلْفَةٍ

وليلُك عن ليلِ الصعاليك نائمُ

---

(1) ديوان عروة 38 و**ينظر** يوسف خليف الشعراء الصعاليك، 48-53.

(2)ديوان عروة 51

(3)- **ينظر** ديوان عروة 30-35.

(4) القالي : الأمالي 2/ 122، والقصيدة طويلة أثبتنا منها مقدمتها دار الكتب العلمية، بيروت ـ نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية دون تاريخ

وكيف ينـام الليـلَ مـن جُـلُّ مالِـه
حسـامٌ كلـون المِلْـحِ أبـيضُ صـارمُ؟
غَموضٌ إذا عضَّ الكريهـةَ لم يَـدعْ
لــه طمَعــاً طــوعُ الــيمين مــلازمُ
أَلَمْ تعلمـي أنَّ الصـعاليك نـومُهم
قليــــلٌ إذا نــــام الخَلِــــيُّ المُسَــــالِمُ
إذا الليـل أَدْجَـى واكْفَهَـرَّ ظلامُـهُ
وصــاحَ مــن الأَفْــراط بُــوْم جــوائمُ
ومـالَ بأصـحاب الكَـرى غالباتُـه
فــإني علــى أَمْــرِ الغَوايــةِ حــازمُ

فهذه الأبيات تضع المرء أمام مبادئ الصعلكة التي اختار أصحابها طواعية خلع أنفسهم من قبائلهم، أو طـردوا منهـا لجريـرة ارتكبوهـا، وحـاربوا النـاس والمطمئنين في منازلهم فسرقوا أموالهم وانتهكوا حرماتهم، وربما قتلوهم في نهاية الغزوة.. متخذين غالباً من الليل ستاراً يحميهم؛ لا يختلفون عن الذئاب.[1].

بهذا كله لا يمكن لظاهرة الصعلكة في أزهى صورها عند عروة أن تكـون صورة من صور المبادئ الاشتراكية.. ولا العدالة الاجتماعيـة، أيـاً مـا يكـن في

(1) حسين جمعة: المِسْبار في النقْد ص53

تلك الظاهرة من أشكال شعرية تشي بجملة من المفاهيم الحديثة.. [1].

2- أفق بالمغايرة (مصطفى ناصف والوعي بخصوصية النص والمنهج):

إنّ القراءة القائمة على **مبدأ المغايرة** بين الأدب الحديث والأدب القديم، فهي قراءة «تؤمن بالخصوصيّة الجماليّة للأنواع السّرديّة القديمة واستقلالها عن التّصوّرات الجماليّة الحديثة» [2]؛ بمعنى أنّها تبحث في هذه الأنواع عن الأسئلة الّتي أثيرت في الزّمن الّذي تشكّلت فيه، وعن طبيعة الإجابات المقدّمة.

يبدو أنّ مرحلة الانبهار بالأدب الغربيّ وتبخيس الموروث الأدبي القديم، قد انقضت بحكم بروز تصوّرات نقديّة تؤمن بأنّ الأدبيّة مفهوم سوسيو-تاريخيّ [3] يحدّدها الوعي الجماليّ المهيمن في فترة تاريخيّة معيّنة. على هذا النّحو لم تعد الأدبيّة أو مجموع المعايير المحددة للأدب، مفهوماً لا زمنيّاً أو مطلقاً. وفي ضوء ممارسة هذا التّصوّر حظيت نصوص الشعر الجاهلي **بنظرة جديدة أعادت اكتشافه وتحديد هويّته.**

---

(1) المرجع نفسه ص ن.

(2)المرجع نفسه ص ن. ، وفي هذا النّمط من القراءة يؤمن الباحث بمبدأ الاختلاف والهويّة وديموقراطية وسائل التّعبير الإنسانيّ.؛ بمعنى أن أصحاب هذا النمط من القرّاءة سعوا إلى صياغة أسئلة لا تنطلق من إحساس بتفوق الآداب الحديثة ؛ أي إنهم انطلقوا من ضرورة اكتشاف الشعر الجاهلي في ذاته بصرف النظر عن تطابقه مع الأدب الحديث.

(3)ينظر:هانس روبرت ياوس: نحو جماليّة للتّلقّي، تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب، ترجمة محمّد مساعدي، جامعة سيدي محمّد بن عبد الله، ص 49.

تؤمن القراءة القائمة على **مبدأ المغـايرة** بـين الأدب الحـديث والأدب القديم كما مرّ بنا بالخصوصيّة الجماليّة للأنواع السّرديّة القديمة واستقلالها عـن التّصوّرات الجماليّة الحديثة ؛ بمعنى أنّها تبحث في هذه الأنواع عن الأسئلة الّـتي أثيرت في الزّمن الّذي تشكّلت فيه، وعن طبيعة الإجابات المقدّمة.

وفي هـذا الـنّمط مـن القـراءة يـؤمن الباحـث بمبـدأ الاخـتلاف والهويّـة وديموقراطية وسائل التّعبير الإنسانيّ؛ بمعنى أن قراء الشعر الجاهلي ضـمن هـذا النمط من الفحص سعوا إلى صياغة أسئلة لا تنطلق من إحساس بتفوق الآداب الحديثة ؛ أي إنهم انطلقوا من ضرورة **اكتشاف** الشعر الجاهلي في ذاتـه بصـرف النظر عن تطابقه مع الأدب الحديث.

ومن هؤلاء القرّاء نذكر الباحث **مصطفى ناصف**.، حيـثلم تشـغل فكـرة الباحث مثلما شغلته فكرة الفهم الصحيح للأدب سواء كان شعرا أو نثـرا أو نصـا دينيا مقدسا. على هذا النحو نستطيع القول إن مصطفى ناصف من أهم نقاد العرب الذين اشتغلوا على التراث العربي القديم والحديث من زوايا منهجية مختلفة تتراوح بين الدراسة البلاغية والأسلوبية والتفكيكية والتأويلية والأسطورية. ولقد كان الشعر العربي القديم هدفا لكثير من دراساته ولاسيما كتابه القيم" قراءة ثانية لشعرنا القديم"، وهو عبارة عن فصول نقدية متنوعة انكـب فيهـا علـى الشـعر الجـاهلي بـالفحص والتحليل والتقويم من خلال رؤية جديدة وهـي الرؤيـة الأنتروبولوجيـة أو المـنهج الأسطوري، لكن بوعي بخصوصية النص القديم،

ينطلق الباحث مصطفى ناصف في مقدمة كتابه " قراءة ثانية لشعرنا القديم" من فرضية أساسية وهي أن الأدب العربي قبل الإسلام لم يقرأ قراءة حسنة كما أثبت ذلك عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين مرارا وتكـرارا ، وذلـك لعـدة موانـع

تحول دون قراءته قـراءة واعيـة ممتـازة . وتتمثـل هـذه الموانـع في الحـواجز العقليـة والنفسية. و من قم فقد رام مصطفى ناصف إعادة النظر في الشـعر العربـي القـديم الذي اتهم بأنه ناتج عن" عقل مادي قاس رتيب لا يتجاوز المحسوس ولا يعلو علـى العلاقات الفردية، ولا يستطيع أن يحيط بالأشياء من حيث هي كل. همه محصور في أن يتعلق بجزء من الأجزاء ينكب عليه دون ملل. ثقافته محدودة، وتطلعـه الفلسـفي سطحي يسير" .

وتبعا لهذا ينطلق مصطفى ناصف من فلسفة الشك على غرار طه حسـين في كتابه " في الشعر الجاهلي" قصد الوصول إلى اليقين وذلك بالتشكيك في كل المسلمات والثوابت التي التصقت بالشعر العربي القديم قبل الإسلام. وهذا المنطلـق المنهجـي نجد مرتكزاته النظرية لدى الفيلسوف العربي المسلم الغزالي والفيلسـوف الفرنسـي ديكارت. كما أن القراءة تختلف من عصر إلى آخر ومن شخص إلى آخر ومن مكان إلى آخر. لذلك فقراءة مصطفى ناصف ستكون قـراءة جديـدة همهـا الاستكشـاف والاستنباط والاستقراء والانطلاق من مجموعة من الفرضيات قصد البرهنـة عليهـا وعدم التسلم بالمعطيات الثابتة والأحكام الجاهزة عن الشـعر الجـاهلي.و يمكننـا أن نجمل تصورات الباحث حول الشعر الجاهلي في من خلال كتابه مصطفى ناصـف: قراءة ثانية لشعرنا القديم،النقط التالية[1]:

---

(1) مصطفى ناصف: قراءة ثانيـة لشـعرنا القـديم،دار الأنـدلس للطباعـة والنشـر والتوزيـع1995 وينظر: جميل حمداوي: النقد الاسطوري عند د.مصطفى ناصف من خلال كتابه" قراءة ثانيـة لشـعرنا القـــــديم بقلم:د.جميـــــل حمـــــداوي تـــــاريخ النشـــــر : 2007-01-04 (https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2007/01/04/69602.html)

- يتميز الشعر الجاهلي بصفائه ونقائه لكونه بقي بعيـدا عـن المـؤثرات الفارسـية واليونانية والهنديـــة.
- دراسة الأدب الجاهلي عمل ممتع، وأن هذا الأدب كان له تأثير كبير على باقي الآداب العربية الأخرى.. بمعنى أنه شعر مترابط ومتسق ويحمل أبعادا تجريديـة رمزية إذا تعاملنا مع قضايا الشعر الجاهلي كأنماط أسطورية وأنتروبولوجية
- تفنيد ما ذهب إليه الباحثون المعاصرون الذين ربطوا الشعر الجاهلي بالصحراء والبداوة والاستطراد والانتقال من فكرة إلى أخرى دون رابطة واضحة ناهيـك عن سذاجة هذا الشـعر و واقعيتـه وبسـاطته وسـطحية أفكـاره وعـدم تعمـق الأشياء. أي إن الشعر الجاهلي يطرح أسـئلة ميتافيزيقيـة وأنطولوجيـة تتعـدى دلالات الشعر السطحية إلى ما هو أعمق ومجرد فيه من خلال تفكيـك رمـوزه المشفرة وعلاماته المسننة سيميائيا وأسطوريا.
- الأطلال ظاهرة جماعية وليس فردية ، أي تعبر عن الأنماط العليا الثابتة الراسخة في العقل الباطن واللاشعور الجماعي. والمقصود من ذلك أن ظاهرة الأطـلال تجربة فنية قائمة على التكـرار واسـتعادة الماضـي المـوروث في شـكل طقـوس وشعائر جماعية
- ترتبط الأطلال في الشعر الجاهلي بالظعائن والوشم والكتابة والبحـر وركـوب السفن والطير والنخيل واللعب. وتخيل الظعائن في سفن ضـرب مـن الـرؤى الجماعية التي تعبر عن مخاوف الجماعة وآمالها حين تفكر في الانتقال من مرحلة

إلى مرحلة عمرية وحضارية أخرى في الحياة، فالسفن سيكولوجيا تعبر عن الرغبات اللاواعية الموجودة لدى الإنسان والتي يتقاسمها مع الجماعة البشرية. أما " الهوادج المغطاة بالثياب الجديدة المنقوشة فهي حجب تحول دون التطلع إلى الظعائن ليصبحن أقرب إلى الأسرار، فالثياب من حيث هي زينة تشغل بجمالها أو كرمها أو رقتها كما يقول الشراح أحيانا ولكننا ما تلبث أن نفطن إلى حقيقتها فهي حجب مانعة من ملابسة السر والاقتراب منه."

- يمتاز الشعر الجاهلي على عكس نظر كثير من الدارسين بترابط مواضيعه وأغراضه وأجزائه إذا أحسنا قراءة هذا الشعر. وبالتالي، ينفي مصطفى ناصف فكرة تعدد الأغراض وتفكك القصيدة التقليدية ويعترف بالوحدة الموضوعية والعضوية التي يتسم بها هذا الشعر.

ومن يتمعن خبايا قراءات مصطفى ناصف من حيث مكوناتها وأصولها يجدها مؤسسة على مبدإ النقض، بمعنى أنها ظلت تحدد نفسها لا انطلاقا من ذاتها دوما، ولكن انطلاقا مما تقدر أنها عليه بالنسبة لقراءات أخرى، وكأن عناصر مقاربات ناصف -من حيث تعريفها الذاتي- استمدت كينونتها مما يميزها عن الآخر ويفصلها عنه؛ وهذه الكينونة -كما بدا لنا- مؤسسة على مبدأ فهم النسق النظري الذي كانت تتولد منه النصوص الشعرية القديمة.

توحي مقاربات ناصف -من حيث المنهج- على نسق وسطي قائم على وعي توفيقيّ، مفضٍ إلى تأصيل المعرفة والمنهج، وليس إلى التّلفيق(*) «الذي

(*)- والفرق كبير طبعا بين التوفيقية والتلفيقية، فالتلفيق هو أن نجمع بتحكم بين المعاني والآراء المختلفة حتى نؤلف منها مذهبا واحدا، وهذه المعاني والآراء لا تبدو لك متفقة لعدم التعمق في إدراك بواطنها، ولذلك كان استعمال هذا اللفظ في مقام =الذم أكثر منه في مقام المدح. ومذهب

كثيرا ما يخلط بينه وبين التّوفيقيّة»[1]، وهكذا يظهر أن ناصف قام بعمليتين متكاملتين تمد في كل واحدة منهما اليّد لحضارة من الحضارتين العربيّة والغربيّة، بنوع من الوعي التّاريخيّ الفاحص، حتى يتحقق التّلاقح المرغوب، بالانسجام والتّوافق المطلوبين، دون نشاز ولا تنافر:

-**العملية الأولى** : الرّجوع إلى تراثنا العلميّ وسبر أغواره، واكتشافه من جديد لحصر العناصر المعرفيّة والمنهجيّة، واستحضار ما هو حيّ منها وملائم لتوظيفه كما هو، أو ما هو قابل للتّطوير قبل التّوظيف، وكذا لاستخلاص ما هو صالح لننطلق منه أو نستوحي أو نستمد بعض ما يقوي فينا قدرة الإبداع أو يفتح أبوابه.

-**العملية الثانية:** التّفتح بوعي وعمق وحرية على تراث الغرب، وبجد، في شتىّ نواحيه ومختلف ميادينه، ليس لمجرد اتباعه والبقاء في مؤخرة الرّكب لاهثين خلفه، ولكن لاكتساب المقومات التي أهلته للتّقدم.

وإجمالا لا يتصفح متصفح كتاب الباحث ناصف قراءة ثانية لشعرنا القديم إلا ويدرك التّجربة النّقديّة التي تثوي وراء التّصنيف، و بشيء من التّأمل والتّروّي

التلفيق مقابل لمذهب التوفيق، لأن مذهب التوفيق لا يجمع من الآراء إلا ما كانت وحدته مبنية على أساس معقول، أما مذهب التلفيق فلا يبالي بذلك، لأنه يقتصر على النظر في الأشياء نظرا سطحيا للوقوف على هذه المصطلحات ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1/ 365.

[1]- الجراري، عباس: خطاب المنهج، ص45.

يدرك كل مهموم بإعادة قراءة التّراث الشعري أنّ طرائق المعالجة التي توسل بها الباحث تقع في صميم الهاجس التّجديديّ، سواء أجنح الخطاب إلى الإعلان عن الجدّة أم تلطف بها واقتصد فيها؛ فقراءة الباحث للنّصوص الشعرية كما وقفنا عليه جاءت في ظاهرها خالصة لمقولات المنهج الأسطوري، وفي حقيقتها مشروع قراءة تفتح على إمكانات متعددّة في البحث، وتوحي بمسالك في التّناول تختلف عمّا سُلك، وتطرح من الأسئلة أكثر مما تقدم من الإجابات.

آفاق مقاربة الشعر الجاهلي

حاولت هذه المقاربة تعميق القلق المعرفيّ، والدّعوة إلى السّعي الحثيث من أجل المزيد من التفكير في فتح أبوابٍ جديدة للقراءة الأدبيّة والنقدية لا تزال غيرَ مفتوحة، فكما ثبت أنّ النّصّ الشعري الجاهلي لا تحدّه الحدود، وسيظلّ الإبداع في شأنه مفتوحاً؛ فكذلك ما يُكتب من حوله يجب أن يظلّ مفتوحاً، وهو تحليله وقراءته وتأويله.

ولما كان التعدد والتنوع لا ينفي الوحدة في إطارها النظري العام فقد كانت المقاربات التي تحاورت مع الشعر الجاهلي بمثابة "تجارب" جزئية متنوعة؛ ، ولعل من أهم النتائج التي يمكن تلمسها من هذه الدراسات أن هذه القراءات المتعارضة والمتقاربة بقدر ما كانت تزيد من ثراء نصوص الشعري الجاهلي ، فإنّها كانت تعبر عن طبيعة الالتباس والتقلّب في القراءة، وعن مدى انصياعها لإكراهات آفاق الانتظار ومقتضيات التلقي وموجِّهاته.

وعلى الرغم من أنّ مدارس التلقي تركز على أهمية الفكرة المسبقة في فعل القراءة، بالنظر إلى طبيعة القارئ الذي لا يمكن أن يقتحم النص مجرداً من تكوينه، فإنّ هذا العنصر عندما يصبح مهيمنا على القراءة، يشكل إعلاناً عن إفلاس تلك القراءة. وهذا ما وقع فيه بعض قرّاء الشعر الجاهلي ؛ حيث غيّب بعضهم الأسيقة التي وردت فيها تلك نصوص ؛ فلكل كلام سياق، وآفة تأوبل الشعر اقتطاعه من سياقه التداولي، وربما اجتثاثه من سياقه التركيبي.

إنّ الذي نحرص على تأكيده من خلال ما تقدم بيانه هو تأكيد المبدأ النّظريّ القائل « إنّ التّحوّلات الّتي يخضع لها وعي القرّاء وحاجاتهم وتصوّراتهم ورُؤَاهم، تؤثّر في بنية النّصّ المقروء وفي دلالاته ووظائفه وقيمه»[1]؛ فالنصوص الشعرية القديمة ؛ لم تكفّ عن التّحقّق في وعي قرّائها وفي تمثّلاتهم المختلفة لها... والحال هذه فقد لاحظنا تلك النصوص اكتسبت دلالاتٍ وقيماً مختلفةً عبر تاريخ تّلقّيها؛ فقد خضعت في البداية إلى ضرب من المقارنة غير المتكافئة مع فنون الشعر الحديث، ممّا عرّضها للإدانة والتّحقير، وفي أحيان أخرى كان القرّاء يستظلّون بخبرتهم الشعرية الحديثة بحثاً عن نظائرَ جاهلية/ تراثيّة في ضرب من الدّفاع عن الذّات والإعلاء من قيمتها ممّا جعل الفن الشعري الجاهلب يتحوّل إلى نسخٍ أوّلية غير ناضجة لفنون الشعر الحديث. ثمّ تشكّل بعد ذلك وعي مغاير صدر عن رؤية استكشافيّة لا تدافع ولا تهاجم؛

(1) عبد الواحد التهامي العلمي : قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة ، ص93.

إنّه الوعي الّذي تسلّح به مجموعة من القرّاء الّذين أسهموا في فهم تراثنا الشعري والكشف عن هويّته وخصوصيّته بغض النّظر عن علاقته بأجناس الشعر الحديث الحديث. وإجمالا فقد تبين لنا أنّ الشعر الجاهلي ظلّ مرتهناً إلى تحوّلات سياقات القراءة وتبدّلات وعي القرّاء.

الفصل الثانـي

الخطاب الصوفي في قراءات الدارسين المحدثين

ابن الفارض أنموذجا

أولا : الشعر الصوفي وإغواء التأويل، قراءة في سلسلة التلقيات :

إنّ تأمّل أنماط التلقي -وهي تتعاقب على قراءة النص الفارضي- في تاريخ نقدنا الحديث منذ عصر الإحياء إلى اللحظة الراهنة، ليؤكد أنّ التلقي فعل لا يقف عند حد معيّن؛ فما دامت نصوص ابن الفارض قد انفلتت منه ومن سياقها فإنها والحال كذلك انفلتت أيضا من متلقيها الأصليين، وهكذا وهبت نصوص ابن الفارض نفسها قراءً جددا باستمرار ذلك أنّ أنماط التلقي وآفاقه ليست بأكثر ثباتا من النص، فكما أنّ الأفق يتغيّر، وأنماط التلقي لا تستقرّ، فإن النص بالتبعية لن يكون كينونة تامة ثابتة، إن التلقي حدث يبدأ مع انبثاق النص المقروء، ويستمر معه متكيّفا في كل مرة مع الأفق الذي يظّل يتحرّك دونمّا توقف أو استقرار.

نحرص على التأكيد في هذا السياق على أنّ مسألة تصنيف قرّاء الشعر الصوفي إلى أنماط كبرى مسألة معقدة، وهي عملية لم تكن قبليّة في البحث، بل جاءت بعد فحص المتن القرائيّ المتشكل حول نصوص ابن الفارض، وينبغي التّأكيد على أنّنا وجدنا صعوبة في تصنيف بعض هذه القراءات؛ فمثلا قراءة الباحث **عباس يوسف الحداد** المعنونة بـ « الأنا في الشعر الصوفي.ابن الفارض

أنموذجا » قاربت النص الصوفي من منظور نفسي، وفي الآن ذاته فحصته من منظور المرجعية الصوفية الوجودية؛ وكذا قراءة **بولعشار مرسلي الموسومة بـ** «الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة،ابن الفارض » أنموذجا كانت في جانب من جوانبها، إسهاما في تحيين النص الفارضي وفق المناهج الحداثية، على نحو ما كانت إسهاما في تأصيل مفهوم اللغة الصوفية الروحية ، وهكذا فإنّ تصنيف هذه القراءات لم يكن هدفا في حد ذاته، حيث إنّ الهدف الأسمى تمثل في فحص المتن القرائيّ واستخلاص الاستراتيجيّات والأدوات والمفاهيم والأعراف القرائيّة التي كانت تحكم اختيارات القراءة، وتحدّد مسارها ونتائجها وموقفها من النّص المقروء.

يعدّ موضوع القراءة وإشكال العلاقة بينها وبين النّص الأدبي ، من المواضيع الأكثر حداثة والأكثر تعقدا في ميدان البحث النّقديّ الحاليّ، وهي على كل حال ضرورة تحقيقيّة وإنتاجيّة Productivité ، تنهض على «مجموعة من الإواليّات و الاشتغالات النّفسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة والجماليّة وغيرها. ولذلك فقد نظر إليها وإلى حركيتها من زوايا مختلفة، فكانت هناك أبحاث في سيكلوجيّة القراءة وفي سوسيولوجيّة القراءة وفي جماليّة التّلقيّ وما إلى ذلك. فاعتبرت القراءة بمثابة نشاط نفسيّ أو استجابة داخليّة، واعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعيّة وتاريخيّة، واعتبرت بمثابة تجليّات ديناميّة لمعطيات ثقافيّة ومعرفيّة »[1]

تردنا قضية تعدد قراءات كتاب الشعر الصوفي إلى ما يصطلح عليه بنظريّة التّلقيّ ؛ والتي جاءت رداً على الاتجاهات النّقديّة ، التي كانت سائدة،

([1]) محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، ع 100، 1998، ص. 53.

بحيث ركّز بعضها على مبدع العمل الأدبيّ، وركّز بعضها الآخر على النّص، فأهملوا، بذلك العنصر الثّالث الهام من عناصر العمليّة الإبداعيّة، وهو القارئ أو المتلقيّ ؛ ولم يلقَ القارئ الاهتمام الكافي إلا بعد أن قامت مدرسة كونستانس Constance الألمانيّة ، في أوائل السّبعينيّات، بأكبر محاولة لتجديد دراسات النّصوص، على ضوء القراءة ، ونادى رائداها ، هانز روبرت ياوس (hans robert jauss) ، وفولفجانج إيرز(wolfgang iser) بالانتقال في الدّراسة، من العلاقة بين الكاتب ونصّه ، إلى العلاقة بين القارئ والنّص.

لقد وضع ياوس(hans robert jauss) وإيزر(wolfgang iser)* رائدا مدرسة كونستانز الألمانيّة هيكلاً نظريّاً لما يُسمى بجماليّة التّلقيّ Reception Esthetique de la وهي نظريّة « توفيقيّة تجمع بين جماليّة النّص وجماليّة تلقيه، استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعالاً وحيّاً ، يقوم بينه وبين النّص الجماليّ تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعاليّة،

* والحق أنّه يجب التنبه إلى أنّ إيزر وغيره من منظريّ التّلقيّ صاغوا تصوّرهم الجماليّ في سياق النّصوص الأدبيّة الحديثة؛ حيث يدرك النّص الأدبيّ باعتباره حاملا عددا لا نهائيّا من المعاني، أو لا محلّ فيه للمعنى المحدد. في حين يقوم التّصور الجماليّ الكلاسيّ على أساس وجود معنى خفي يمكن إدراكه بواسطة التأويل. وبهذا المعنى يمكن القول إنّ النص عند ابن الفارض منفتح، لكنّه انفتاح مقيد بطبيعة الأدب الكلاسكي.

ثمّ تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعيّ الجمعيّ» [1].

ثانيا: أفق الانتظار* l`horizon d`attente ما بين الجمالية و التاريخ:

يحتل مفهوم **أفق الانتظار** دورا مركزيا في نظرية التلقيّ عند ياوس(hans robert jauss) فهو،«الركيزة المنهجية لنظريته» [2]، ويشير هذا المصطلح إلى «منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور قارئ، في لحظة معينة، يتمّ انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً، ويمتلك هذا العمل أيضاً أفقه للتوقع» [3].

وعلى الرغم من تعدّد جذور هذا المصطلح واختلاف أصوله، فإنّه يظّل، حتى عند **ياوس**، مفهوما غامضا ملتبساً، وقد تكون سلسلة الأصول تلك هي ما يجعل من هذا المفهوم يبدو على تلك الصورة من الغموض والالتباس؛ إذ

([1]) حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005، ص14

* *يطرح هذا المصطلح النقدي في جمالية الاستقبال إشكالية نظرية من حيث الترجمة والنقل إلى المدونة النقدية العربية ؛ إذ نجد هذا المصطلح في الكثير من الدراسات العربية قد ترجم إلى أفق الانتظار وفي القليل منها نجده قد ترجم إلى أفق التوقع .ينظر: في هذا السياق :* خير الدين دعيش : أفق التوقع ما بين الجمالية و التاريخ *مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، العدد الأول، جوان، 2009.*، ص 90 (الإحالات).

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة، 1994، ص202، ص154.

[3] دانيي ، هنري باجو : الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997،ص 77 .

يلاحظ **روبرت** هولب R . Holub أنّ المشكلة في استخدام ياوس(hans robert jauss) لمصطلح الأفق هي في «أنّه عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنّـه قـد يتضمن _أو يستبعد_ أي معنى سابق للكلمة ...، يضاف إلى هذا أنّ هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة. فياوس يشير إلى «أفق التجربــة»، و«أفــق تجربــة الحيــاة»، و«بنيّــة الأفــق»، و«التغيّــر في الأفـق»[1] Changement d`horizon، أضـف إلى ذلـك أنّ يـاوس(hans robert jauss) نفسه يستخدم المصطلح بصورة متباينة، فحينا هو عنده بمعناه عنـد هـانز جورج غادمير Gadamer* ، أي بوصفه مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه، وحيناً يستخدمه بمعنى مجموعة من المعايير والمقاييس، أي نظام مشترك من التقاليد والأعراف الثقافية والأدبية التي يستعين بها القـارئ في مواجهة النّص، وهو يتمثل بصورة أوضح في نظام النـوع الأدبـي الـذي يختزنـه القارئ ليتناول به النّص، ويرصد من خلاله أشكال الانحراف التي يأتي بها.

([1]) روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص155.

* أهم ما قدمه غادمير في هذا السياق هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهـم الأدبـي ، ويصـف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعاراته بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقي بالأفق التـاريخي المستقبل لنص أدبي ما ، فعندما نضع وعينا التاريخي نفسه خلال الآفاق التاريخية فـإنّ هـذا حسـب غادامير«لا يستطيع العبور على عوالم غريبة لا ترتبط علـى أي نحـو بعالمنـا ، ولكنهـا مجتمعـة تكـون الأفق الواحد الكبير الذي نتحرك من داخله والذي يعـانق فيمـا وراء الحاضـر الأعمـاق التاريخيـة لوعينا الذاتي ، إنه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شئ احتواه الوعي التـاريخي» صـلاح فضل: في النقد الأدبي ، اتحاد كتاب العرب،2007، دمشق،ص83

يبدو أنّ استخدام ياوس (hans robert jauss)المبكر لهذا المفهوم كان محددا في الوجه الأخير، أي أفق الانتظار بوصفه مجموعة المعايير والخبرات والأعـراف الأدبية والجمالية، وقواعد النوع الأدبي الـتي يتمثّلـها القـارئ في تناولـه للـنص وقراءته. فإذا كان كل نص ينتمي إلى نوع أدبي، فإنّه بالضـرورة « يفـترض أفـق انتظار، بمعنى مجموعة القواعد السابقة الوجود لتوجيه فهم القـارئ (الجمهـور) وتمكينه من تقبّل تقييمي»[1].

وعلى هذا الوجه يكون الأفق عبارة عـن مجموعـة مـن خـبرات وكفـاءة يختزنها القارئ الفعلي حين يتناول نصاً من النّصـوص، لكنّـه لـيس أي قـارئ، القارئ الذي يفترضه هذا المفهوم هو قارئ كفـء ، ذو حـظ كـبير مـن المعرفـة المكتسبة من طول فحصه ومعالجته للنصوص قراءة وتحليلاً؛ إذ القارئ الكـفـء وحده من يستطيع أن يرصد بحساسية عالية أي تحريف أو تشويش يحدثه الـنّص المقروء في بنية الأفق العامة. ومن هنـا كـان ستاروبانسـكي، في مقدمتـه للطبعـة الفرنسية من كتاب ياوس(hans robert jauss) الموسـوم «نحـو جماليـة للتلقـي»، يقول: «إنّ هذا المنهج يقتضي ممـن يطبقـه أن يكـون في مسـتوى معرفـة المـؤرخ الفقيه في اللغة المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقـة للانزياحـات والـتغيرات. إنها فيما يبدو الصعوبة التي يواجههـا عـالم تفشّـى فيـه زهـو المعرفـة الناقصـة،

---

[1] هانز روبرت ياوس: أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية، ضـمن: نظريـة الأجنـاس الأدبية، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994 ص 55.

فجمالية التلقي ليست مبحثاً مباحاً للمبتدئين المتعجلين»[1]؛ إذ إنّها تتطلب معرفة واسعة بالأفق السابق precomprehension بكل معاييره المقررة وأعرافه المرضية، ذلك أنّ علاقة النّص بسلسلة النّصوص السابقة عليه تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله أو تحطيمه فالنّص، حتى لو تظاهر بأنّه جديد، لا يقدّم نفسه كما لو كان جديدا بصورة مطلقة.

غير أن المنزلق الخطير الذي سيترتب على سوء توظيف أفق الانتظار، هو أن يعامل هذا المفهوم كما لو كان مقياسا تقويمياً لجمالية الأدب، حيث يمكن باستخدام هذا المفهوم قياس مدى جمالية نص من النّصوص، أو ما عرف عند ياوس(hans robert jauss) بـ «المسافة الجمالية» «La distance esthetique» ، أي «المسافة الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل...وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات»[2]. وعلى هذا الأساس ستكون جمالية العمل مرهونة بمدى كسر العمل لأفق انتظارات وتوقعات القارئ، أي بمدى خرقه وخيانته لهذا الأفق، وهكذا كما لو كنا أمام صياغة جديدة لمفهوم الانزياح * E`cart أو العدول في الشعرية البنيوية.

---

(1)جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، تر: محمد العمري، ضمن نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، ط02، 2005، ، ص 150-151

(2) نادر كاظم: المقامات والتلقي. بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2003 ص35

* هو خرق للقواعد، وخروج على المألوف، واحتيال من المبدع على اللغة اللاّشعورية لتكون تعبيراً غير عادي عن عالم غير عادي، فاللغة يبدعها الكاتب/ المبدع ليقول كلاماً لا يمكنه قوله بشكل

لقد أثار هذا الاستخدام لمفهوم **أفق الانتظار** اعتراضات كثيرة، فهو كما يبدو يتضمن عودة جديدة للنقد الحُكمي الذي تلعب فيه المعايير المقرّرة دورا كبيرا في تحديد جمالية أي نص من النّصوص، كما أن قياس المسافة الجمالية أمر ليس سهلاً دائما، فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال، أضف إلى ذلك أن خرق الأفق وكسره ليس مقياساً صالحا أو كافيا في كل الأحوال. «فإذا أخذت الكتابة العشوائية لحيوان الشامبانزي على الآلة الكاتبة ونشرت على أنها رواية مثلا، فالمؤكد أنها ستبتعد عن توقعات جمهور القراء...وبعبارة أخرى فإنّ المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معياراً غير كاف لتحديد القيمة الأدبية»[1]، بدليل أنّ هذا المعيار لن يصطفي إلا تلك الأعمال التي كان خرق الأفق مطلبا أساسياً لها، أما غير ذلك فإنه لن يحظى بالتقدير والاعتراف.

وفي الواقع أنّ خرق الأفق، أي جدة العمل الأدبي واختلافه لم يكن هو المطلب الأساس في كل أدب وفي كل عصر، بل إنّ بعض العصور والمجتمعات كانت تتحدد عندها جمالية الأدب بمقدار وفائها لقواعد النوع الأدبي ولأفق انتظار القراء. ولهذا كان **روبرت هولب** R . Holub يذهب إلى أنّ أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس(hans robert jauss) يرجع إلى **اعتماده الكبير على**

آخر، ولا يكون الانزياح هدفاً في ذاته، خوفاً من الانبهام التام، وإنما هو وسيلة لخلق الجمالية الشعرية، ويؤدي الانزياح وظيفته الدلالية والشعرية إذا كان مقبولاً من المتلقّي.

(1) روبرت هولب : نظرية التلقي، ص161-162.

الشكلانيين الروس، وذلك فيما يتصل بمفهوم «الإغراب» الذي أنيط به مسؤولية تأسيس القيمة الجمالية للعمل. يرى هولب R . Holub كذلك أن ليس ثمة ما يبرر هذا الاعتماد عند ياوس، ويوجز روبرت هولب R . Holub العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي في خمسة مؤثرات هي على التوالي[1]: الشكلانية الروسية، بنيوية براج، ظواهرية رومان انجاردن، هيرمينوطيقا غادامير Gadamer، سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر، كما وجد هولب R . Holub أنه ليس من الصعب العثور على إرهاصات لهذه النظرية في كتاب فن الشعر لأرسطو، باشتماله على نظرية التطهير التي تعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي. كما وجد في التراث البلاغي كلّه وعلاقاته بنظرية الشعر، إرهاصاً بالنظرية أيضاً، بفضل تركيزه على أثر الاتصال بالقارئ[2]. لكن الإرهاصات التي ركّز عليها هولب R . Holub ، وخصص لها الفصل الثاني من كتابه، هي تلك الاتجاهات أو النظريات، التي ظهرت خلال الستينيات، وهيّأت المناخ الفكري لازدهار نظرية التلقي[3].

([1]) صلاح فضل : في النقد الأدبي ، اتحاد كتاب العرب،2007، دمشق، ص81 إن هذا التنوع لمصادر نظرية التلقي الذي ذكره هولب ليفسر بوضوح طابع المرونة ، الذي ميزها بوصفها منهجاً سجالياً يقوم على مبدأ الحوارية؛ ومناقشة المناهج الأخرى، مع ما يقتضيه ذلك من نقد وتجريح لبعض آلياتها وتجاوز لبعضها الآخر.

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص65-66.

[3] ينظر: المرجع نفسه، (الفصل الثاني، المؤثرات والإرهاصات)، ص65-142.

على الرغم من تلك الاعتراضات التي أثيرت ضد مفهوم أفـق الانتظـار، فإنّه يبقى من أهم المفاهيم لكل مـن يريـد دراسـة تـاريخ التلقـيّ، أو التّواصـل الأدبيّ في مجتمع من المجتمعات، وذلك إذا أمكـن تخليصـه مـن التبسـيط المخـل الذي انتهى إليه، أي معاملته كما لو كان معياراً لقيـاس جماليـة العمـل الأدبـي. وفي هذا الشأن يذكر روبرت هولب R . Holub [1] أنّ اهتمامات يـاوس(hans robert jauss) فيما بعد عام 1970 قد انصرفت بعيـدا عـن تلـك الاهتمامـات التي ظهرت في تلك الدراسة المبكرة، كما أنّ المفهوم الواعد لأفق الانتظارات قد تـوارى، وأخـذ يـتقلّص بصـورة لافتـة في كتابـات يـاوس (hans robert jauss)اللاحقة. والحقيقة أنه لم يتخّل عن مفهوم أفق الانتظار بصورة جذرية كما تُـوهِم بـذلك ملاحظـة هولـب R . Holub ، فيـاوس(hans robert jauss) في كتاباته اللاحقة قد تخلَّى عن فكرة أن مفهوم أفق الانتظار يمكن توظيفه كمعيـار حاسم في تحديد جمالية الأعمال الأدبية، فكسر أفق الانتظار ليس إلا مجرد حالـة في تاريخ التلقي الممتد، وهو لا يعدو كونـه شـكلاً واحـدا مـن أشـكال التلقـي المحتملة للنص. وقد سبق لياوس نفسه أن استدرك على مفهوم أفق الانتظـار في بحث له منشور سنة 1975، حيث ذهب إلى أن « مفهوم أفق التوقعات لم يصبح

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص176 و177.

خلال السنوات الأخيرة أمراً شائعا فقط، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسئولا عن جزء منها»[1].

إنّ معاملة أفق الانتظار بوصفه مقياسا معياريا يفرّغه من كل معاني التواصل التي كان ياوس (hans robert jauss)نفسه يلحّ عليها. فإذا كانت جمالية نص تقاس بمقدار كسره لأفق توقعات القراء، فإن هذه الجمالية تحدد لنا ما يحدثه النّص في القارئ فقط، أما ما يحدثه القارئ في النّص فأمر لا اعتبار له، في حين أن موضوع جمالية التلقي ، من منظور ياوس(hans robert jauss) وإيزر(wolfgang iser) ، هو ذلك التفاعل والتواصل بين النّص والقارئ أو المتلقي.

ومن هنا كان ياوس(hans robert jauss) يشير إلى القصور في هذه الصورة الأولية لجمالية التلقي، وذلك حين ذهب إلى القول بأن جمالية التلقي كانت في البداية تقدّم نفسها «كجمالية مستقلة محيلة على الأعمال الفنية التي تتجاوز أفق انتظار جمهورها بفضل قيمها البريئة أو «السلبية»، وبفضل معانيها التي تثير فيما بعد تاريخاً تأويلياً غنيا. وفي حدود طرح جديد لمشاكل الوظائف الاجتماعية

---

(1) حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ،مركز الحضارة العربية،القاهرة ، ط02 ، 2002، ص 84.

للفن، على حقل الأبحاث أن ينفتح على تقاليد أدبية لما بعد القترة المستقلة للفن وخارج المفهوم الإنساني للنهضة وعلى التواصل في اتساع لكل الوظائف»[1].

ومع ذلك يبقى مفهوم **أفق الانتظار** استراتيجية تعين الباحث على دراسة طبيعة التلقيّ وخصوصيته في أيّة لحظة من تاريخ التلقيّ، وذلك بشرط أن نضع تطورات المفهوم بعين الاعتبار. ففي مقابل مفهوم أفق الانتظار كما عرضه ياوس(hans robert jauss) عام 1967، حيث كان التركيز منصبا على أفق الانتظار بوصفه نظاما من المعايير والخبرات، يمكن تحديده وموضعته، في مقابل ذلك نجد **ياوس**(hans robert jauss) يستخدم مفهوم الأفق لاحقا بصورة أشمل من كونه مجرد نظام من المعايير والخبرات بالنّصوص المقروءة سلفاً، بل إنّه يشمل هذا النّظام، كما يشمل خصوصيات اللحظة التاريخيّة ودور الثقافة والأخلاق ومجمل الشروط المحيطة بحدث التلقي.

لقد عاد ياوس(hans robert jauss) سنة 1970 وما بعدها ليعطي أفق الانتظار أبعاداً أشمل مما قرّرها سابقا، فهو عنده بمثابة «تهيؤ قارئ العمل الأدبي تهيُّؤاً ناتجاً عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبيّ نفسه (الجنس الأدبي، الأسلوب، الثيمات)، في لحظة ظهور العمل زمنياً»[2].

---

(1) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، والتواصل الأدبي،، مدرسة كونستانس الألمانية، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38، 1986، ص 112.

(2) السيد إبراهيم: النظرية الأدبية ومفهوم أفق التوقع، مجلة علامات ، ع:32، 1999، ص 184.

يتضح من هذا التصور الأخير أنّ مفهوم الأفق ينبثق عن التراث الأدبـيّ، كما ينبثق عن مجمل الأعراف الثقافيّة والاجتماعيّة والأدبيّة والشروط التاريخيّـة المحيطة بالقارئ، والتي توجّه، إلى حد كبير، قراءته واستراتيجياتها، حيـث الأفـق يتحكم، بقدر كبير، في تحديد مدى الرؤية الذي يجعل القارئ قادراً علـى رؤيـة مناطق معينة، في حين تحجب عنه مناطق أخرى *.

و ينبغي التأكيد والإقرار في هذا السياق بأنّ ثمّة صعوبة كـبيرة في التمييـز بين ما هو للنص في أول ظهـوره ، وبـين مـا هـو مـن إضـافات التلقيّـات الـتي تعاقبت عليه. إنّ هذه الصعوبة ناتجة من حقيقـة أنّ الـنّص لا يقـدّم نفسـه لأي قارئ بصورة مباشرة شفّافة، فهو لا يظهـر إلا مصـحوبا بجملـة التلقيّـات الـتي قرأته Précompréhension، وإلى حد كبير كانت تعيد تصنيعه وإنتاجه من خـلال تلك القراءة. فأهمية النّص وقيمته ليسـت موجـودة في الـنّص ومقتصـرة عليـه فحسب، بل إنّها تعتمد، بدرجة كبيرة، على القارئ والأفق التاريخي الذي يقـرأ النّص من خلاله. ومن هنا ندّد ياوس، كمـا فعـل قبلـه غــاداميرGadamer * ،

---

* والمقصود هنا أنّ كل قارئ إنّما يقرأ النّص وهو محكوم بأفقه الخاص، ومنطوٍ على أعـراف قرائيّـة قد تمثّلها، واستراتيجيات في القراءة قد تمت المصادقة على نجاحها، أي إنّ ما يمكن أن نقرأه في النّص هو، إلى حد كبير، محدد سلفا من خلال الأفق الذي يسمح بالرؤية والفهم، فما يمكن رؤيتـه وفهمـه هو بالتحديد ما يكون مندرجا في أفق أو نظام يمكن أن يفهم من خلالهما، وبما أنّ هذا الأفق في تغيّر مستمر من مجتمع لآخر، ومن عصر لآخر، فإنّ هذا الفهم لن يكون ثابتاً ومستقراً أبداً، فهو في حالـة تكوّن مستمرة.

* ونرى أنه من المناسـب هنـا أن ننقـل كـلام غــادامير يقـول : « يتشـكل أفـق الحاضـر في ارتبـاط بالضرورة الدائمة لوضع مسلماتنا موضع اختبار ، فمن مثل هذا الاختبار ينشـأ أيضـا اللقـاء مـع الماضي وفهم التقليد الذي نصدر عنه، ومن ثم فإنّ أفق الحاضر لا يمكن أن يشـكل بتاتـا في انقطـاع عن الماضي. لا وجود لأفق حاضر في انفصال عن الماضي ، ولا لآفـاق تاريخيـة يمكـن عزلهـا ، بـل

بأوهام التاريخيّة « التي تدعو إلى العودة إلى المنابع والإخلاص للنصوص، وتقـود المؤول إلى تجاهل حدود أفقه التاريخي، وتجاهل ما عليه أن يقوم بـه تجـاه تـاريخ استقبال نصّه، وإلى الحد الذي لا يرى فيه غير سـوء التّفـاهم في عمـل سـابقيه، وعلى أهبة للاعتقاد في علاقة خالصة ومباشرة بالنّصوص الـتي تمتلـك وحـدها المعنى الحقيقيّ»[1].

وهكذا، فالنّص إذن هو حصيلة تلك العلاقة الجدليّة والتّفاعل النَّشط بينه وبين القارئ، كما أنّه حصيلة هذا التفاعـل النّشـط بـين المـتلّقين أنفسـهم. فـأن تعرف ما هو النّص هو أن تعرف كيف قُرِئ، وتـاريخ الـنّص هـو، علـى وجـه التحديد، تاريخ تلقيّه وتجسداته المتلاحقة عبر التّاريخ L`histoir ، حيث الـنّص لا يفهم دون أخذ تحققاته وتجسداته بعين الاعتبار.

ولا لعلنا لا نجافي الصواب إذا قلنا إنّ اهتمام يـاوس(hans robert jauss) كان منصبا على إعادة تركيب آفاق الانتظار؛ كي يتسنى له تأسيس تـاريخ أدبـي جديد، يضع منظور المتلقي في صلب اهتمامه، وبما أنّ النّص يدخل في علاقة مع سلسلة من النّصوص السابقة عليه، فإنّ اكتشاف أفق انتظـار كـل جيـل يعتمـد

يكمن الفهـم بـالأحرى في عمليـة دمـج هـذه الآفـاق نـدعي فصـل بعضـها عـن بعـض » H.G. Gadamer ; Vérité et méthode, trad, E. Sacre,rev , par p. Ricoer, parl 156156, نقلا عـن جان ستاروبانسكي: نحو جمالية للتلقي، ص151 ويعلق جـان ستاروبانسـكي علـى نـص كـادامير بقوله : « ويمكـن القـول بـأنّ هـذا الانـدماج بـين الآفـاق هـو موضـع مـرور التقاليـد، فالمؤلفـات الكلاسيكية هي التي تقوم حسب غادامير بالوساطة عـبر المسـافة الزمنيـة.Ladistance Temporelle وهي فكرة لا يسايره فيها ياوس» المرجع نفسه ص ن.

(1) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ص 108.

على قدرة الباحث على تحديد نمط تلك العلاقة التي يقيمها الـنّص المقـروء مـع تلك السلسلة من النّصوص السابقة.

ويمكننا أن نصدح بأنّ توظيف مفهوم الأفـق عنـد **يـاوس**، ارتـبط بغايـة تأسيس تاريخٍ أدبيّ جديد أكثر مما ارتبط بتأسيس تاريخ تلقٍ جديـد لـلأدب؛ إذ ينظر ياوس(hans robert jauss) إلى النّص في علاقته بسلسلة النّصوص السابقة، والتي تشكل النوع الأدبيّ، وهذه العلاقة تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفـق وتشكيله، أو كسـره وتحطيمـه، أو تعديلـه وتصـحيحه، وهـذا ذاتـه مـا طالـب ياوس(hans robert jauss) بتجاوزه فيما بعد من خلال التركيـز علـى التواصـل بين النّص والمتلقي، وبين المتلقي السابق واللاحق وهكذا.

يقول حسن البنا « يسـتخدم يـاوس مصـطلح أفـق التوقعـات محـددا بـه مجموعة من المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما ويمكن أن يتشـكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف السـائدة وتعريفـات الفن(مثـل الـذوق) أو الشفرات الأخلاقية السائدة ومثل هذا الأفق خاضع للتغير التاريخي »[1]

لن يتحقق تاريخ التلقي إلا حين ينصب الاهتمام على خصوصية العلاقة بين التلقيات والقراءات المتعاقبة، ومدى تأثير التلقي السابق في التلقي اللاحق..

إن معاينة مسارات وأنماط التلقي من هذا المنظـور سـيعمّق فهمنـا لحركـة تعاقب أنماط التلقي التي دارت حول نصـوص ابـن الفـارض في النقـد العربـي

---

(1) حسن البنا عز الدين : قراءة الآخر/ فراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربـي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة ، ط01 ، 2008 ،ص28.

الحديث، ففي هذا البحث نرصد نمطين من القراءة الأول قائم على **مبدإ التّماثل** بين النص الشعري الفارضي والأدب الحديث، سواء بالنّظر إليه باعتباره أدباً ناشئاً في طور النّموّ، أم باعتبار ما ينبغي أن يكون عليه. وفي الحالين معاً، يسقط شعر ابن الفارض ضحيّة نموذجيّة الأدب الحديثة، تارة عندما يجد فيه الباحث ما كان يجب أن يلقاه، وتارة عندما لا يجد فيه ما كان يبتغيه. أمّا الثاني فقائم على **مبدإ المغايرة** بين الأدب الحديث والشعر الفارضي، فهو نمط من القراءة يؤمن بالخصوصيّة الجماليّة للأنواع الشعرية القديمة وبخاصة الصوفية واستقلالها عن التّصوّرات الجماليّة الحديثة.

إنّ الشيء الجديد الذي حملته نظريات التلقي والقراءة ولم ينتبه إليه النقد الأدبي من قبل، هو أن تحديد الأدبية Littérarité لا يعتمد في هذه النظريات بالضرورة على بنية النص، بل يقوم على تحليل تجربة الفهم عند القارئ وتحليل النشاط الّذي يقوم به لتفسير الآثار الجمالية التي يستشعرها أثناء القراءة. لعل تحليل تجربة القارئ الجمالية أن يمثل اعترافا بأن المعنى لا يوجد في النص، بل في منطقة التفاعل بين القارئ والنّص. هكذا تدعو هذه النظريات المحلل إلى الاهتمام بفعل القراءة نفسه باعتباره نشاطا جماليّا، بدل الاهتمام بالنص في حدوده الذاتية. ولعل هذه الفكرة أن تعيد النظر في التصور التقليدي الذي يرى أن النص وحدة مطابقة لذاتها في جميع الأحوال. على هذا النحو يكون النقد الأدبي قد نقل محور اهتمامه من المرسل والنص إلى المتلقي؛ أي إن التأويل الذي

صيغ في هذه النظريات يقوم مفهومه على الانشغال بتفسير ما يحدث في أثناء القراءة كما يرى إيزر(wolfgang iser) ، أو الانشغال بالكشف عن التشكل الجدلي لمعنى العمل الأدبي تاريخيا وفق فهم تحاوري بين العمل وسلسلة القرّاء المتعاقبين كما يرى هانس روبرت ياوس.

وإجمالا فالأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته، وقد أصبح القارئ الآن صاحب سلطة لا تنازع في توجيه النّص وتحديد قيمته، حيث إنّ كل نص يتوجه إلى القارئ ويحيل إليه.

ونحرص في هذا السياق على تأكيد أمرين:

-أنّ حدث قراءة نصوص ابن الفارض حدث تفسيري تأويلي، وتقترن مباحثه بمباحث نظرية الهرمينيوطيقا، وهو حدث تواصلي وتفاعلي بين قارئ ونص، ويسهم فيه القارئ بقدر ما يسهم فيه المقروء.

-أنّ القراءة ظاهرة اجتماعية تخضع إلى أنماط فكرية معينة، وتدفعها حاجات وضرورات اجتماعية، فهي تتحرك في إطار الرغبة أو الأمل الضمني في تغيير واقع الذات، ولذلك يقترن فعلها بالسؤال الدائم: لماذا نقرأ التراث ؟

ثالثا: شعر ابن الفارض(*) وحدود التأويل:

يقول ابن الفارض محذرا قراءه:

وَعَنِّــيَ بِــالتَّلْوِيحِ يَفْهَــمُ ذَائِــقٌ غَنِــيٌّ عَــنِ التَّصْــريح لِلْمُتَعَنِّــتِ

(*) لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن المصادر التاريخية لم تحمل إلينا الكثير من أخبار ابن الفارض وسيرة حياته. ولد أبو القاسم عمر بن الفارض، الحموي الأصل والمصري النشأة والمقام والوفاة، في القاهرة في الرابع من ذي القعدة سنة 576 هـ/ 1181م. ويتفق جميع من ترجموا له على أن اسمه "عمر"، وكنيته "أبو القاسم" أو "أبو حفص"، ولقبه "شرف الدين"، وأنه ابن أبى الحسن على ابن المرشد بن على، من أسرة كانت تفتخر بأن لها نسبًا متصلاً ببني سعد، قبيلة حليمة السعدية مرضعة محمد، صلى الله عليه وسلم. عاصر ابن الفارض الأحداث المجيدة التي حققها الأيوبيون. فقد ترعرع في أيام صعود القائد البطل الناصر صلاح الدين الأيوبي إلى ذروة مجده، وعاش في ظل الملك الكامل في مصر، وتوفى قبل سقوط الدولة الأيوبية على أيدي المماليك بعدة سنين. كان أبوه يعمل بالفقه حتى أصبح فقيهاً شهيرًا خاصة في إثبات ما فُرض للنساء على الرجال من حقوق في المواريث، فغلب عليه لقب "الفارض"، ومن ثم لقب ابنه عمر بابن الفارض". بدأ الشاعر سياحته الصوفية مبكرًا. فكان عمر يذهب إلى وادي المستضعفين بالمقطم وهو جبل شرقي القاهرة. ثم يعود من سياحته إلى أبيه الذي كان يُلزم ابنه بالجلوس معه في مجالس الحكم ومدارس العلم. تعلَّم ابن الفارض الحديث على يدي أحد من كبار المحدثين في عصره، وهو العلامة الشافعي أبو محمد القاسم بن على بن عساكر الدمشقى (ت 700 هـ/ 1205م). وهكذا انتمى ابن الفارض للمذهب الشافعي فلقب بالشافعي. تُوُفِّي بعد رجوعه من مكة بأربع سنوات، يوم الثلاثاء الثاني من جمادى الأولى سنة 632 هـ/ 1235م. ودُفن في اليوم التالي بالقرافة، بسفح المقطم عند مجرى السيل تحت المسجد المعروف بالعارض، وهو مُقامٌ على الجبل المذكور. والجدير بالذكر أن ابن الفارض لم يترك لنا سوى ديوانه المعروف، فلم يُعثَر له على أي نوعٍ من رسالةٍ أو كتاب نستعين به لتوضيح مذهبه الصوفي.

يقول الفرغاني عن البيت الخامس والخمسين من أبيات التائيَّة الكبرى«إنّه يمكن قراءته على عشرين وجهًا من الإعراب وكلّها صحيحة»

الفرغاني699هـ : منتهى المدارك(إستنبول 1876، جزان،ص160)

يحيلنا قول الفرغاني على القول إنّ شعر ابن الفارض يقدم من الإجابات بقدر ما يتلقى من أسئلة وسيظلّ هذا الشعر ينجلي عن معانٍ وقيم جديدة كلّما تواصل معه القرّاء وتجددت آفاق التّلقي وأسئلة القراءة وأدوات التّحليل ومعايير التّقييم.

إنّ إعادة تأسيس تاريخ قرّاء نصوص ابن الفارض / تاريخ التواصل الأدبي تتم بناء على تتبع مسار الأفق من إقامته حتى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه؛ وهكذا تصبح معرفة استجابة قراء تائية ابن الفارض لا تتحقق إلا بمعرفة الأفق الذي استأنس به هؤلاء القراء حين كانوا يقلربون التائية، مما يؤكد أنّ العلاقة بين شعر ابن الفارض والقراء علاقة جماليّة وتاريخيّة معاً. وبهذه الطريقة أمكننا أن نوظّف مفهوم أفق الانتظار بوصفه **أداة لإعادة تركيب تاريخ تلقيّ نصوص ابن الفارض.**

ولعلنا لا نبتعد عن الصواب إذا قلنا إنه ينبغي فحص تائية ابن الفارض من غير المنظور البلاغي المتعارف عليه ، على اعتبار أن للمتصوفة معجمهم الخاص ولكلماتهم دلالات أخرى تختلف كليا عن المألوف لدى أهل المعرفة، لقد يتبادر إلى الذهن أنهم يشبهون أو يستعيرون والحال أنهم يلبسون الكلمات

معان جديدة ، ويصبون فيها دلالات خاصة بهم، فالحج، والحرم، والمسجد الأقصى، وحواء كلمات تدل عند أبي الفارض على غير ما يفهم منها عادة.

نتغيا في هذا الفصل بواسطة مقولات التلقي استنطاق جملة القراءات التي تشكلت حول تائية ابن الفارض، وتفجرت حولها منذ ذلك الوقت، قراءات متباينة، وتفسيرات متعارضة لطبيعتها وسيمتها وقيمتها الجمالية، والدراسة بذلك ليست بحثا في تائية ابن الفارض بالدرجة الأولى، بقدر ما هي بحث في أنماط التلقي التي دارت حولها - تائية ابن الفارض -؛ وذلك من أجل الكشف عن الدور الكبير الذي تمارسه القراءة والتلقي في "تصنيع النص" وتحديد قيمته ومعناه، كما نروم من وراء هذه الدراسة التحقق من أن القراءات والتلقيات لأي نص إنما هي محكومة بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي، فهي تتحرك وَفق ما يتيحه لها أفقها وسياقها من "ممكنات"، وفي المقابل فإنها ترضخ تحت الإكراهات التي يمارسه عليها هذا الأفق وهذا السياق، وهو ما يجعل من دراسة أنماط التلقي وسيلة جيّدة ليس لاستكشاف نصوص الشعر الصوفي فحسب، بل لاكتشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق الانتظار في توجيه القراءات، وأثر هذه القراءات في تصنيع النص المقروء وتشكيل دلالته.

رابعاً : الشعر الصوفي : سؤال المنهج والإشكال الحضاريّ العربيّ :

لعلنا لا نخالف الصواب إذا قلنا إن القراءة العربية الحديثة وجدت في الشعر الصوفي عبر مسارها الطويل ميدانا خصبا لتطبيق أدواتها الإجرائية ،

ورؤاها المعرفيـة ، فالشـعر الصوفي نـص متميِّـز متـفرد ، لـه مـن خصوصـية الأصالـة والتفرد القسط الوافر ، وهذا ما جعلـه نصاً لا يرفض أي قراءة تحاول أن تستنطق جوانبه من أجل الكشـف عـن بعضـها ، أو محاولـة استنـــطاق مـا غمض منها، ومن ثم ثبت أنّ النصّ الصوفي نصٌّ متمنع دائما ، وتلـك خاصـيّة النُّصوص الإبداعية الراقيـة ذات البعد الإنساني.

وقد ترجم إشكالية قراءة شعر ابن الفارض(*) الباحث **الأب جوزيف سكاتُولِين** حينما قال: «إنّ الأشعار الصـوفيَّة الـتي تركهـا لنـا الشـاعر الصـوفيّ المصريّ عمر بن الفارض (- 576 - 632-) ، ظلَّت وما تزال مشكلةً مضنيةً لِمَن أراد فكّ طلاسمها وفهم معانيها. ولقد اهتمّ بهذه المشكلة عدد وفير من الشـرّاح المتقدِّمين والباحثين المتأخِّرين، ولكنّ أحدًا منهم لم يدَّعِ أنّه كُلِّل بالنجاح .فلا تزال أشعار ابن الفارض موضع النزاع المذهبيّ والجدال النظريّ .ولعلّه ممّا زاد المشكلة تعقيدًا ضمّ ابن الفارض إلى مدرسة ابن العربيّ الصوفيَّة وخلط معاني ومقاصـد الشيخَين، حتّى إنّ ابن الفارض لم يعـد يُفهَـم إلاَّ مـن خـلال الفلسـفة الصـوفيَّة

(*) بإشارة من جانب أحد من الأولياء سافر ابن الفارض إلى مكة فجاورها فترة من حياته وَفْقًا لما صار عادةً عند الكثير من الصوفية، طالبًا في رحابها الفيض الإلهي الذي لم يفض عليه ولم يفتح به في ديار مصر. فقد عاش هناك بين أودية مكة قُرابـة خمـس عشـرة سـنة، يُحتَمَـل بـين سـنة 613 هـ/ 1216م وسنة 628 هـ/ 1231م. فأنشد ذاكرًا ذلك الزمان، (من الدالية "خفف السير...." الأبيـات: 30- 32):

يَا سَجيرِي رَوِّحْ بِمَكَّةَ رُوحِي   شَادِيًا إِنْ رَغِبْتَ فِى إِسْعَادِى
كَانَ فِيهَا أُنْسِى وَمِعْرَاجُ قُدْسِى   وَمُقَامِى المَقَامُ وَالفَتْحُ بَادِ

الأكبريَّة التي صبَغت أشعار ابن الفارض بصبغة وحدة الوجود حتى يومنا هـذا. ولكنّنا نتساءل :هل ذلك المذهب في فهم أشـعار ابـن الفـارض منصـف لمعاناتـه الصوفيَّة ؟ وهل ذلك المذهب أيضًا هو الترجمان الأمين لمعانيه المقصودة ؟ »[1]

والواقع أن الدراسات الصوفية تتطلب ممن يهتمُّ بها الكثير مـن الصـفاء الروحى والنقاء النفسى حتى يتجـانس الباحـث مـع الشـاعر الصـوفى فيُـدركَ مقاصده البعيدة بذوق مُرهَف لطيف. وقد قال ابن الفـارض فـى هـذا الصـدد مُحذرًا قُراءَهُ:

وَعَنِّـــىَ بِـــالتَّلْوِيحِ يَفْهَـــمُ ذَائِـــقٌ غَنِـــىٌّ عَـــنِ التَّصْـــرِيح لِلْمُتَعَنِّـــتِ

وهكذا لا يخفى مدى الالتبـاس والغمـوض في كـثيرات مـن العبـارات و التعبيرات التي وصف، بها شعر ابن الفارض و قد لا تمتّ له بصلة.

يتأكد التذكير ها هنا أنّ النّظر في تائية ابن الفارض بوصفها نصـا قديـما وبوصفها خطابا صوفيا بامتياز يقتضي تحققّ نمط من الوعي القرائيّ النّقدي La) (conscience Lisante critique؛ متسم بتعدد واجهاته، وتنوع استراتيجيّاته حتى يتمكن من الانتشار في أكثـر مـن اتجـاه معـرفيّ ويقـدر علـى مواجهـة الأسـئلة المخصوصة التي يفرزها شعرنا الصوفي القديم: ما هي طبيعة المعالجة الـتي يمكـن أن نرومها ؟ هل نحلّل ذلك النّص، أم نشرحه، أم نفسره، أم نؤوّلـه أم نقاربـه؟

(1)الأب جوزيف سكاتُولِين: عمر بن الفارض وحياته الصوفيَّة من خلال قصيدته التائيَّـة الكـبرى دراسة تحليليَّة بلاغيَّة،ص01

هل نتعامل مع النص الصوفي مثلما نتعامل مع نصوصنا الأخرئ ؟ ثمّ بـأيّ أداة أو رؤية نفعل ذلك: بواسطة وسيلة عربيّة معاصرة أم بالاستفادة من الملاحظات الجماليّة والالتفاتات النّقديّة القديمـة المبثوثـة: نلتقطهـا ثـمّ نسـتثمرها اسـتثمارا حداثيّا ؟ هل نقارب ذلك النّص في ضوء مفـاهيم نظريّـات التّلقـي والأجنـاس الأدبيّة، والبلاغيّة، والأسلوبيّة الغربيّة، أم بمنهج نقديّ عربيّ؟

هذا، و لا يكاد المتأمّل في قضـايا القـراءة النقديـة داخـل الثقافـة العربيـة الحديثة يظفر بما يرتضيه إجابةً شافيةً، تصل به إلى برَد اليقين فيمـا يخـصّ المـنهج الذي يتوسّل به المؤوّل في قراءة التراث الصوفي وتأويلـه.

لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ الوعي بـالتراث الصـوفي يمثـل لحظـة أخرى من اللحظات التي ما فتئت تقلق تفكيرنا الأدبيّ ، منذ أصـبح مـا سمـي بـ"**الأصالة والمعاصرة**"هاجسا تصدر عنه جميع الكتابات النّقديّة عـن وعـي أو لا وعي، فليس الاهتمام بتراث صوفي متنوع وخصـب إلا وجهـا لإشـكال ثقـافيّ يتجسّد في موقفنا من التّراث والحداثة ، وموقفنا من قضـية التّجديـد والإبـداع. ولعلّه حان الوقت كي نجعل من الاهتمام بتراثنا الصوفي لحظة تأمل فيما ينبغـي صنعه من أجل تطوير الحقل النّقديّ من غير الجهة التي سعى إليها معظم نقادنـا في السنوات العشرين.إنّ إشكال الشعر الصـوفي القـديم هـو إشـكال قراءتـه ؟ وإشكال هذا الشـعر هـو أيضـا أحـد أوجـه الحضـارة: كيـف السـبيل إلى فهـم طبيعتـه؟

إنّ أيّ قارئ حصر اهتمامه لزمن طويل في قضايا الشعر الصوفي ليتساءل عن موقع هذا الشعر من الأدب كلما قرأ حديث الدّارسين المحدثين عن انفتاح النّص وتعدد المعاني Polysémie، وقابليّة التّأويل اللامتناهيّ وما إلى ذلك من العبارات والاستعارات التي تضع نصب عينها نصوصا محددة من الإبداع ؛ ففي وقت مبكر من عصرنا الحديث بدأت نصوص ابن الفارض من جديد تشكّل موضوعا للمناقشة وإبداء الرّأي . وفي الآتي ترسيمة توضح أنماط القراءات:

أنماط قرّاء ابن الفارض			
النمط	**المرجعية**	**الأفق**	**نماذج لأبرز القراء**
قراءة المتأخر في ضوء المتقدم.	قراءات نظرت إليه في ضوء نور فلسفة ابن العربيّ الصوفيّة، أي فلسفة وحدة الوجود	لا يوجد فرق بين الاثنين إلاَّ في صيغة الكلام، فقالوا إنّ ديوان ابن الفارض ليس إلاَّ صورة شعريَّة لفلسفة وحدة الوجود التي نجدها على أتمّ صورتها فكرًا وتعبيرًا في مؤلَّفات ابن العربيّ، بل صَدَّق بعضهم رواية قديمة جعلت ابن الفارض تلميذًا لابن العربيّ	**من المتقدمين:** سعيد الدين الفرغاني وعبد الرازق الكاشاني وعبد الغني النابلسيّ **المتأخرين:** فإجناتيو دي ماتيو ولوي غارده ود. عاطف جودت نصر
قراءات وفق خصوصيات النسق الثقافي	قراءات ترى أنّ الاتِّحاد أو الوحدة التي يصفها ابن الفارض في أشعاره ليست إلاَّ وحدة الشهود لا غير.	شاعر صوفيّ قد وصل إلى الفناء التامّ في الذات العليَّة حتّى صارت الموجودات منعدمة تمامًا فيما عدا ربّه .وعباراته عبارات شاعريَّة، لا تؤخذ مأخذ العبارات الفلسفيَّة.	**من المتقدمين:** جلال الدين السيوطي **من المتأخِّرين:** نالينو و نيكلسون واربري والدكتور مصطفى حلمي والدكتور عبد الخالق محمود عبد الخالق.

يلاحظ الباحث **الأب جوزيف سكاتُولِين** أنّ هؤلاء المؤيِّدين لابن الفارض «**لا يستطيعون أن يشرحوا معاناته الصوفيَّة إلاَّ بالالتجاء إلى عبارات توحي بوحدة الوجود .فتكثر في دراساتهم عبارات مثل :وجود واحد وذات واحدة وروح كلِّيّ ونفس كلِّيَّة... إلخ** »[1] **ثم يستحضر الباحث** قول المستشرق الإنجليزيّ نيكلسون **الذي يستبعد** فكرة وحدة الوجود عن ابن الفارض«هل كان ابن الفارض قائلاً بوحدة الوجود؟ لا أظنُّ، ولكنّه في حالة وحدة دائمة متَّصلة يقال إنّه قد وصل إليها لم يعد بإمكانه أن يتكلَّم بلغة غير"لغة وحدة الوجود»[2]

من المفيد في هذا السياق أن نصدح ونقرّر – وفق ما يقتضيه البحث – أنّ مشاريعَ القراءات الحديثة للنّص الصوفي طرحت إشكالا منهجيّا ارتبط بالمنهج الذي كانت تصدر منه هذه القراءات الحداثيّة وبالأسيقة التّاريخيّة والثّقافيّة والحضاريّة التي رافقت هذه المناهج في نشأتها وتطورها و المرجعيّات الفلسفيّة التي منها خرجت والتي كانت توجه هذه القراءات.

وهذا الطرح المنهجيّ من شأنه أن يكشف لنا عن المرجعيات والمفارقات التي كانت تحكم هذه المناهج الحداثيّة في قراءتها للمدونة الشعرية عموما والصوفية على وجه الخصوص من حيث استكشافُ المعنى وبناءُ الدلالة والعملُ على إبراز الفوارق والتّقاطعات بين ما كان سائدا من مناهجَ في قراءة

(1)المرجع نفسه، ص12

(2)المرجع نفسه ص ن.

الخطاب الشعري العربي؛ (خاصة التّلقي التّاريخي) وما حملته هذه المناهجُ اللسانيّةُ من توجهات جديدة غير معهودة في مقاربة التراث الشعري.

ومما يميز هذه المناهج في قراءتها للنّص الشعري هو سعيها نحو إحداث قطيعة معرفيّة كليّة مع كل القراءات السّياقيّة(*)، فأهمّ ما يميز القراءات الحداثيّة للنّص الصوفي هو سعيها الدءوب نحو إحداث قطيعة كليّة مع كل القراءات السياقية ؛ وهكذا مع تقدّم الزّمن والتّطورات التي حدثت في مناهج الدّراسات الأدبيّة في الثّقافة العربيّة تحوّل الشعر الصوفي إلى موضوع نظر وتأمل في ضوء تعاقب سلسلة من الأسئلة ، أسهمت في الكشف عن أسراره وتفسير سماته والوقوف على معانيه المتجددة.

لم يتوقف الشعر الصوفي عن إثارة الأسئلة المتجددة بتجدد الآفاق وعلى الرّغم من تباين استراتيجيّات القراءة ومناهج التّحليل ومعايير الحكم، فإنّنا

(*) هي التي تنطلق من نقطة الاهتمام بما حول النص كالمؤلف أو الحقبة التاريخية التي عاش فيها وما لها من أثر فيه، ومن شأن هذه المناهج دراسة السياق وما يتعلق به، ومن أبرزها المنهج التاريخي، الاجتماعي، النفسي وغيرها وهي جميعا يمكن أن نسميها «تفسيرية» لأنها تسعى إلى تفسير النص بتفسير سياقه ويعرف الباحث حجازي السياق (Le contexte) بقوله: «مفهوم يشير إلى مجموعة العوامل التي تؤثر في إتجاه النص، وفي تشكيله، وفي ظهوره، فالسياق العام للأثر الأدبي أو النص هو المجتمع والتاريخ». سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط2001،01. ص 41.الأنا ، الزمان والمكان، القلق الوجود الجمعي- شكلت جملة الظواهر التي حاولت القراءة النفسية مقاربتها في دراستها للشعر الصوفي، فحاولت أنْ تستخلص من خلال تطبيق أسس المنهج النفسي والتي مؤداها أنَّ الشعر الصوفي ، ما هو إلاَّ إفراز طبيعي لتعارض "مبدأ اللذة" مع "مبدأ الواقع" في نفسية الشاعر الصوفي، وبخاصة في مقاربتها لظاهرة الاغتراب.

نستطيع أن نستخلص من هذا التّواصل التّاريخيّ الطّويل بين القرّاء و الشعر الصوفي جملة من السّمات والمكونات التي شكّلت نسيج بلاغة شعرية متميزة لعل أبرزها:

- **نسق الحب بوصفه مكونا ثابتا**
- **مبالغة التبليغ**
- **كثرة القسم**
- **كثرة الرمز الصوفي**
- **العريُ من التصوير المجازي.**
- **التمادي في وصف الذات الإلهية:** يقول عمر بن الفارض في الذات الإلهيّة:

يَقُولُونَ لي صِفْهَا فَأَنْتَ يوصفِهَا خَبْيرٌ أجلْ عِندي بأوصَافِهَا عِلْمُ
صَفَاءٌ وَلاَ مَاءٌ ولُطْفُ وَلاَ هَوا وَنُورٌ وَلاَ نَارُ وَرُوحٌ وَلاَ جِسْمٌ
تقَدَّمَ كُلٌّ الكَائِنَاتِ حَديثُهَا قَدْيماً وَلاَ شَكْلُ هُنَاكَ وَلاَ رَسْمُ

يرى الباحث جوزيف سكاتُولِين أن المشكلة في قراءة شعر ابن الفارض تكمن في قضيتين[1] :

(1)الأب جوزيف سكاتُولِين: عمر بن الفارض وحياته الصوفيَّة من خلال قصيدته التائيَّة الكبرى دراسة تحليليَّة بلاغيَّة،ص12

الأولى: تتمثل في الصعوبة اللغويَّة البالغة؛ إذ إنّ شعر ابن الفـارض **لـيس سهل المنال والفهم لأنّه شاعر ماهر مبتكر ضليع في صناعته، وهي صناعة الشعر .** ولقد قرأنا الكثير من الشكاوى في هذا الصدد .والواقع أنّ الكثير من أبياته تبـدو **وكأنّها ألغازٌ تستعصي على كلّ شارح** .فالفرغاني مثلاً يقول عن البيت الخامس والخمسين من أبيات التائيَّة الكبرى« إنّه يمكن قراءته علـى عشـرين وجهًـا مـن الإعراب وكلّها صحيحة » وممّا يزيد هذه المشكلة تعقيدًا أنّنا كما ذكرنا لم نعثر على كتابٍ آخر لابن الفارض غير ديوانه .فلا نستطيع أن نستعين بأيّ شرح منـه بصورة غير شعره .وذلك خلافًا لحالة معاصره ابن العربيّ الـذي شـرح فكـره في مؤلَّفات عديدة .لذلك فنحن نفتقد الأخبار التي تدلّنا أو ترشدنا إلى معرفة مصادر رؤية ابن الفارض الصوفيَّة.

الثانية: ترتبط بـمدلولات الألفاظ التي عبَّر فيها الشاعر عن معاناته الصوفيَّة مثل : إتِّحاد، وحدة، جمع....فماذا كان يعني بها ؟ وقد اختلفـت الآراء حولهـا عند مَن شرحوها.

إنّ واقع دراسات نصوص الشعر الصوفي متصل بواقع الدراسات النقدية في الأدب العربي الحـديث، وهـذا الواقـع مـرتبط بمجـال ثقافـة تتنازعهـا أفكـار ومواقف متناقضة بعضها يرتمي في أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كل شيء، ولم يقع جدل عميق لننتهي إلى بديل مناسب يُتفق بشأنه بشكل

عام، ومن الطبيعي أن تظهر تجليات ذلك في النقد، ومنه دراسات الشعر الصوفي.

تصدر رؤيتنا لنصوص الشعر الصوفي إذن من مبدأ نظري يرى أن تجديد الآليات المعرفية و الأدوات المنهجية في الفحص والقراءة يستتبع بالضرورة تجديدا في الفهم والتأويل، كما يرى أنّ النصوص الشعرية الصوفية غنية تحتاج إلى تحيين بنيتها بأدوات علمية جديدة ، وهكذا فإنّ هذه الدراسة تسعى إلى إعادة بناء مفهوم بلاغة الشعر الصوفي تاريخيا ؛ أي على نحو ما شكله وعي القراء الذين تعاقبوا على قراءة الشعر الصوفي/ تائية ابن الفارض والحكم عليه في النقد العربي الحديث؛ حيث لم يتوقف الخطاب الصوفي عن إثارة الأسئلة المتجددة بتجدد الآفاق[1].

وعلى الرغم من تباين استراتيجيات القراءة ومناهج التحليل ومعايير الحكم، فإننا نستطيع أن نستخلص من هذا التواصل التاريخي الطويل بين القراء و الخطاب جملة من السمات والمكونات التي شكلت نسيج بلاغة شعرية استطاعت أن تستأثر بنظر القراء الذين أسهموا بشكل من الأشكال في وصفها وضبط حدودها وتقري آلياتها وأصولها. ومن أهم المقاربات التي قاربت شعر ابن الفارض نذكر :

---

(1) Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique littéraire, Editions Gallimard. Paris, 1988, p: 394-416.

- **غوزي مصطفى**:الأبعاد الإنسانية في الخطاب الصوفي،ابن الفارض نموذجا،أطروحة دكتوراه،إشراف عبد القادر بوعرفة،جامعة وهران،قسم الفلسفة،2012،2011

- **محمد مصطفى حلمي**:ابن الفارض والحب الإلهي،دار المعارف،القاهرة،ط02، 1971

- **عاطف جودة ناصر**:شعر ابن الفارض دراسة في الفن الصوفي،دار الاندلس،ط1، 1983.

- **وحيد بهمردي**: اللغة الصوفية ومصطلحاتها في شعر ابن الفارض،مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها،1986.

- **رمضان صادق**: شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998

- **عبد الخالق محمود**: ديوان ابن الفارض تحقيق ودراسة نقدية،مكتبة الآداب،القاهرة،ط03،.2007

- **عباس يوسف الحداد**:الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا،دار الحوار،سوريا،ط2009،،02

- **عباس يوسف الحداد** : الأنا في الشعر الصوفي.ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار سوريا،ط02، 2009 .

- **بولعشار مرسلي**:الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة،ابن الفارض أنموذجا أطروحة دكتوراه، إشراف أحمد مسعود،جامعة وهران،أحمد بن بلة،كلية الآداب والفنون،2014-2015

لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن شعر ابن الفارض ظلّ موضع الإعجاب والاهتمام عند الكثير من الباحثين، عربًا كانوا أم عُجمًا، في الشرق أو الغرب .فيجد الباحث نفسه أمام واسعة من الشروح والدراسات عبر القرون ح تى يومنا «مكتبة فارضيَّة» هذا .ممّا لا يسعه المقام هنا لعَرضٍ مفصَّل لكلّ واحد منها .ولكنّنا نكتفي بالإشارة إلى أهمّها وإلى أهمّ القضايا والمسائل التي دارت حول شعر ابن الفارض.

إنّ مفهوم «**نمط التلقي**» يكفي الباحث مسؤوليّة عبء الإحاطة بتاريخ التّأويلات والتّلقيات لنصوص الشعر الصوفي في كليّتها؛ فنمط التّلقي هو تعبير عن حالة من التّلقي الجماعيّ المشترك، إنّه التحّام متماسك لجملة قراءات تصدر عن أفق تاريخيّ واحد، وتحرّكها هواجسُ أيديولوجيّةٌ متشابهة، كما أنّها تشترك في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنيّة واستراتيجيّات القراءة، وهو ما يسمح لهذه القراءات بالوصول إلى نتائجَ مشتركةٍ وتأويلٍ متشابهٍ للنّص الواحد. ومن هنا فبدل الاهتمام بتقصّي القراءات وتصنّيفها انصبّ اهتمامنا على استنطاق المتن القرّائيّ النّموذجيّ الذي شكّل نمط التّلقي في المرحلة التّاريخيّة المحددة. وعلى هذا فإذا صرنا لبيان أنماط التلقي

في صورتها التّزامنيّة أو التّعاقبيّة فنحن إذ ذاك ملزمون بفحص المقولات الكبرى للمناهج النّقديّة الحديثة في أصولها الغربيّة، وكيف استطاع الخطاب النّقديّ العربيّ الحديث والمعاصر أن يستثمرها في مقاربة التّراث الشعري الصوفي.

و لقد أردنا برصد قراءات تائية ابن الفارض وتلقيه أن نفهم طبيعة شعره الأدبية وما ينطوي عليه من قيم جمالية وروحية، على نحو ما أردنا أن نثبت أن تحولات آفاق التلقي مسؤولة عن إظهار هذه القيم أو حجبها، وعن إبرازها والتدقيق فيها أو الإشارة الوصفية العامة إليها. و لعل الحركة الصاعدة في قراءة الخطاب الصوفي بأنماطها المختلفة تكشف عن العلاقة الملتبسة بين عالم القارئ وعالم النّص، بين أفق القارئ العربي الحديث وأفق نصوص الشعر الصوفي، حيث تتحول علاقة القارئ بالنّص إلى علاقة اتصال وانفصال في آن؛ فإذا كان القارئ ينتمي إلى عصر ليس هو العصر الذي ينتمي إليه النّص المقروء، فإنّ العلاقة بينهما تكون علاقة انفصال لا محالة، غير أن هذا الانفصال سرعان ما يتحوّل إلى اتصال حين يتجاوب النّص مع متطلبات عصر القارئ. وقد دُرس شعر ابن الفارض من زوايا مختلفة، منها فمن **الدراسات العربية** مثلا نذكر:

-الشروح : **شرح التائيَّة** الكبرى لسعيد الدين الفرغاني 699 هـ وعنوانه "منتهى المدارك [1] و **شرح التائيَّة الكبرى لعبد الرازق بن أحمد الكاشاني** 730 هـ وعنوانه كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدرّ و **شرح التائيَّة الكبرى**

(1) منتهى المدارك:إستنبول 1886،جزان.

والميميَّة(الخمريَّة)لداود بن محمّد- القيصريّ750 هـ مخطوط، و **شرح الديوان لبَدر الدين حسن البوريني 1024 هـ** و **شرح الديوان لعبد الغنيّ النابلسي 1143 هـ** وعنوانه:كشف السرّ الغامض في شرح ديوان ابن الفارض و **شرح الديوان الذي جمعه رُشَيد غالب الدحداح اللبنانيّ** الذي نقل فيه شرح البوريني برمّته، وأضاف إليه مقتطفات من شرح النابلسيّ، فأضاف في أوَّله ديباجة الديوان وفي آخره العينيَّة والميميَّة، وهذه كلّها من وضع عليّ سبط ابن الفارض

-ومن الشروح الحديثة نذكر **شرح أمين الخوري المسمَّى"جلاء"الغامض في شرح ديوان ابن الفارض** الذي طُبِع عدّة مرّات في بيروت، آخرها عام 1910 . وأخيرًا، تحقيق وشرح ديوان ابن الفارض، للدكتور عبد الخالق محمود عبد الخالق، الذي طُبع بالقاهرة سنة 1984 م . إلاَّ أنّ هذه الشروح المتأخِّرة لم تأتِ بجديدٍ، بل هي في الأغلب تلخيص لِمَا سبق من شروح. وبجانب تلك الشروح، نجد في الشرق بعض الدراسات عن ابن الفارض، وأهمّها:

- «**ابن الفارض والحبُّ الإلهيّ**» مصطفى محمّد حلمي .وهي دراسة كاملة أساسيَّة لحياة ابن الفارض ومعاناته الصوفيَّة للدكتور ، «**شعر عمر بن الفارض، دراسة في فنّ الشعر الصوفيّ**» عاطف جودت نصر، وهي لا تضيف كثيرًا على دراسة الدكتور مصطفى حلمي[1].

(1) محمد مصطفى حلمي:ابن الفارض والحب الإلهي،دار المعارف،القاهرة،ط02، 1971 وعاطف جودة ناصر:شعر ابن الفارض دراسة في الفن الصوفي،دار الاندلس،ط1، 1983.

المقاربات الاستشراقية :

وكما ظفر ديوان ابن الفارض بعناية الشرّاح والباحثين في الشرق، فقد حظي أيضًا بانتشار واسع بين المستشرقين الغربيِّين. فنجد بعض أشعار ابن الفارض من بين أوائل النصوص العربيَّة التي تُرجمت ونشرت في الغرب على يد العالم الهولنديّ فابريسيوس(Fabricius) سنة 1638 م .وبعد ذلك، نجد أنّ عددًا من المستشرقين في القرن الماضي قد حاولوا عمل الترجمات الأولى لأشعار ابن الفارض، نذكر منهم المستشرق النمساويّ هامر بورجشتال-Hammer) (Purgstallالذي كان أوَّل مَن قام بترجمة التائيَّة الكبرى كلّها إلى الألمانيَّة سنة 1854 .إلاَّ أنّ ترجمته كانت غير دقيقة وغير أمينة للنصّ الأصليّ، حتّى علّق عليها مستشرق آخر وهو العلاّمة الإنجليزيّ رينولد نيكولسون Reynold) Nicholsonبقوله "يُنتَظَر ممَّن يقوم بترجمة نصّ أدبيّ أن يكون قد حاول فهم ذلك النصّ". وبالرغم من تلك المحاولات، فإنّنا يمكن أن نقول : إنّ ابن الفارض لم يزل شبه مجهول عند الغربيِّين حتّى بداية قرننا هذا. وكان ممَّن جدَّد الاهتمام بالشاعر الصوفيّ المصريّ المستشرقُ الإيطاليّ القسّ اجنازيو دي ماتيو Ignazio di) (Matteoالذي قام بترجمة جديدة للتائيَّة الكبرى إلى الإيطاليَّة مع مقدّمة هامّة لفهم مذهب ابن الفارض الصوفيّ . وكانت هذه الترجمة هي التي دفعت مستشرقًا إيطاليًّا آخر، وهو كارلو نالينو (Carlo Nallino) ، إلى مضمار الجدال فانتقد ترجمة دي ماتيو وفهمه لشعر ابن الفارض الصوفي، وقدَّم الكثير من الملاحظات المهمّة

حول ابن الفارض والتصوُّف الإسلامي، . وإثـر ذلـك الجـدال، قـام المستشـرق الإنجليزيّ نيكلسون (Nicholson) بترجمة وشرح جزء كـبير مـن التائيَّـة الكـبرى وصل إلى ثلاثة أرباعها، وبعض القصائد الصغرى ، وأخيرًا قام مستشرق إنجليزيّ آخر واسمه آرثور جون أربري (Arthur John Arberry) بتحقيق مخطوطة لديوان ابـن الفـارض الـتي ظلَّـت مهملـة في مجموعـة تشيسـتر بـيتي (Chester Beatty Collection)وأثبت أنّها أقدم نسخة للديوان وأنّها مختلفـة شـيئًا مـا عـن النسـخ الأخرى المتداولة في المشرق .ولا شكّ أنّ هذه إضافةٌ ذات أهمِّيَّة لِمَا عُـرِف عـن الشاعر، فقد نشرها أربري مع شرحٍ لُغويٍّ وصوفيٍّ، ممَّا يجعله العمل الأكمل فيما كُتب عن الشاعر المصريّ. وإلى جانب تلك الشروح والدراسات، فهناك مجموعة من المقالات تناولت وجوهًا مختلفة من شعر ابن الفارض .نـذكر منهـا مـا كتبـه المستشرق الفرنسيّ لوي غارده (Louis Gardet) الذي فسَّر ابن الفارض في نـور فلسفة وحدة الوجود وما كتبه الباحث عيسى بُلاّطَه (Issa Boullata) عـن سـيرة حياة ابن الفارض، انتقد فيها الكثير من الأخبـار الموروثـة عـن الشـاعر، محـاولاً إثبات أصدق صورة معبِّرة له. ويلاحظ من قراءة تلك الشروح والدراسات أنّ هناك قضيَّة أو مسألةً أساسيَّةً تتعرَّض للنقاش والجدال وتتضارب الآراء حولهـا، هذه القضيَّة هي قضيَّة عامّة في التصوُّف الإسلاميّ، خاصّة بعـد الشـيخ الأكـبر محيي الدين بن العربيّ وهي: هل كان ابن الفارض من مدرسة ابن العربـيّ الـتي تسمى" مدرسة ؟ «وحدة الوجود» والمفهوم من هذه العبارة أنّ وجود العبد يفنى في ربِّه في النهاية حتّى إنّه لا يعترف إلاَّ بوجودٍ واحدٍ هو وجود ربِّه . أم، هل كان

ابن الفارض من مدرسة" وحدة الشهود » ويقصد بهذه العبارة أنّ وعي الصوفيّ يتلاشى في مشاهدة أو شهود ربِّه حتّى لا يتبقّى له وعي شخصيّ فلا يرى إلاَّ ربَّه بغير إنكار تميُّز وجوده عن وجود ربِّه.

خامساً: قراءة القصيدة الصوفية بين وهم المماثلة و أفق المغايرة:

أفق المماثلة: إنّ القراءة القائمة على **مبدأ التّماثل** بين الأدب الصوفي/ القديم والأدب الحديث، سواء بالنّظر إليه بوصفه أدباً ناشئاً في طور النّموّ، أم باعتبار ما ينبغي أن يكون عليه. في الحال الأولى يتمّ إلغاء خصوصيّة الأنواع القديمة ومغايرتها لمصلحة أدب يتعالى على الزّمان والمكان ولمصلحة قيم كونيّة تبتلع الخصوصيّة الجماليّة التّاريخيّة لآداب الأمم والحضارات، وفي الحال الثّانيّة يتم إلغاء هذه الأنواع واستبعادها كليّةً لمصلحة أنواع أفرزتها ثقافات حديثة وآداب جديدة. في الحالين معاً، يسقط الأدب القديم ضحيّة نموذجيّة الأدب الحديثة، تارة عندما يجد فيه الباحث ما كان يجب أن يلقاه، وتارة عندما لا يجد فيه ما كان يبتغيه. إنّ القراءة القائمة على المماثلة هي قراءة «منحازة إلى النّموذج الجماليّ الأدبيّ الحديث، تستخدمه أحياناً معياراً تعيد في ضوئه صياغة أنواع أدبيّة قديمة، وتستخدمه أحياناً معياراً لمحاكمة هذه الأنواع واستبعادها»[1].

---

(1) عبد الواحد التهامي العلمي : قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة ، مجلّة عالم الفكر، العدد 1 يوليو-سبتمبر 2012، المجلّد 41، ص75 بمعنى أن هذا النمط من القراءة ، يتّصف بالمعياريّة والهيمنة والإقصاء؛ فكثير من الأنواع الشعرية القديمة لم تحظ بالتّقدير بسبب ما كانت تقوم عليه من مكوّنات تتعارض مع التّوجّه الجماليّ لمفهوم الأدب الحديث..بمعنى إن مثل

في مقاربة بعنوان « **بولعشار مرسلي:الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة،ابن الفارض أنموذجا** »[1] صدرت في 2015 يرى الباحث –**بعد أن اتكأ على مقولات فرويد**– أنّ ابن الفارض استعمل «رمز الغزال إشارة إلى النفس الإنسانية التي ألهمت صوابها، وهي عبارة هن الروحانية الإنسانية المشرقة على العالم الجسماني، ويقصد بالحمى القلب التقي، وبالضبي عالم الغيب»[2]

تصدر قراءة **بولعشار مرسلي** إذن عن المعايير النفسية التي صاغها فرويد وأتباعه ؛ إذ لا يكتفي الباحث باستثمار خبرته النفسية الفرويدية في تحليله لشعر ابن الفارض، بل يتخذ من كتاب عباس يوسف الحداد الموسوم بـ الأنا في الشعر الصوفي مرجعا في دراسة مقولة الأنا عند ابن الفارض.ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن مقاربة الباحث **بولعشار مرسلي** – انطلاقا من المنهج الذي اعتمده وصولا إلى النتائج التي توصل إليها– تعد امتدادا لجهود الباحث عباس يوسف الحداد في هذا الطريق، وبناءً يستند إلى بناءاته ، سواء أجنحت الدراسة للإعلان عن ذلك أم تلطفت واقتصدت في بيان التأثر؛ فقراءة الباحثين للنّصوص الشعرية الفارضية كما وقفنا عليه جاءت في ظاهرها خالصة لمقولات فرويد، وفي حقيقتها قراءة **غيبت الأنساق الثقافية** الذي ولد في رحابها النص الصوفي،

هذه القراءات لا تراعي الفروق البلاغية النوعية بين الشعر القديم وفنون الشعر الحديثة، ولا تقيم التفاعل المطلوب بين الأفق البلاغي الشعري القديم والأفق البلاغي الشعري الحديث

(1)أطروحة دكتوراه،إشراف أحمد مسعود،جامعة وهران،أحمد بن بلة،كلية الآداب والفنون،2014-2015

(2)المرجع نفسه ص 104

ومن هذا المنطلق نلاحظ أنّ قراءة الباحثين لشعر ابن الفارض صدرت عن «مقولات التحليل النفسي»، أي أطروحات فرويد؛ وإذا كان من حقّهما، بل وهو شيء منطقيّ، أن يقاربا النّصّ الصوفي في ضوء خبرة المناهج الحديثة، وفي ضوء الوعي الشعري الحديث، وأسئلة النّقد الشعري الماثلة في سياقه المعاصر، فإنّه ليس من حقّهما أن يغيّبا الأفق الجماليّ الصوفي القديم وأسئلته الجماليّة؛ فدمج الأفق الحديث في الأفق القديم لا يعني إلغاء أحد الطّرفين لمصلحة الآخر.

وفي ضوء علاقة بعض قرّاء الشعر الصوفي – وفق ما سميناه القراءة بالمماثلة- الشائكة بالتصورات الغربية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أن جرى اهتمام معمق باستكشاف مستويات النصوص الشعرية الصوفية، فالأكثر وضوحا كان استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات المصطلح النقد الغربي الحديث(خاصة مقولات فرويد) ، وليس توظيف معطياته لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص الصوفية دليلا على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر إلى أن أصبحت مقولات النقد الغربي الحديث شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعد ناقصا وغير مكتمل، ولا يرقى إلى مستوى التحليل، وينبغي إهماله، أونفيه من قارة النقد، ولهذا شُغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص الصوفية على خلفية

بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلا للتعرف إلى النص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للنقد الفرويدي

إن علاقة مقلوبة بين مقولات المنهج النفسي والنصوص الشعرية الصوفية ستفضي لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخاها العملية النقدية، فليس النقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداة للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي. تلك العلاقة المقلوبة بين مقولات فرويد والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكن من إضاءة النصوص الصوفية، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض فيها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها

- أفق المغايرة(جوزيف سكاتُولِين والوعي بخصوصية النص والمنهج) :

إنّ القراءة القائمة على **مبدأ المغايرة**[1] بين الأدب الحديث والأدب الصوفي، هي قراءة تؤمن بالخصوصيّة الجماليّة للأنواع الشعرية القديمة وخاصة

(1)المرجع نفسه ص ن. ، وفي هذا النّمط من القراءة يؤمن الباحث بمبدأ الاختلاف والهويّة وديموقراطية وسائل التّعبير الإنسانيّ.؛ بمعنى أن أصحاب هذا النمط من القرّاءة سعوا إلى صياغة

الصوفية منها، فهي قراءة تتأسس على فكرة واستقلال النص الصوفي عن التّصوّرات الجماليّة الحديثة ؛ «بمعنى أنّها تبحث في هذه الأنواع عن الأسئلة الّتي أثيرت في الزّمن الّذي تشكّلت فيه، وعن طبيعة الإجابات المقدّمة».

يبدو أنّ مرحلة الانبهار بالأدب الغربيّ وتبخيس الموروث الأدبي القديم، قد انقضت بحكم بروز تصوّرات نقديّة تؤمن بأنّ الأدبيّة مفهوم سوسيو-تاريخيّ[1] يحدّدها الوعي الجماليّ المهيمن في فترة تاريخيّة معيّنة. على هذا النّحو لم تعد الأدبيّة أو مجموع المعايير المحددة للأدب، مفهوماً لا زمنيّاً أو مطلقاً. وفي ضوء ممارسة هذا التّصوّر حظيت نصوص الشعر الصوفي **بنظرة جديدة أعادت اكتشافه وتحديد هويّته.**

تؤمن القراءة القائمة على **مبدأ المغايرة** بين الأدب الحديث والأدب القديم كما مرّ بنا بالخصوصيّة الجماليّة للأنواع الشعرية الصوفية القديمة واستقلالها عن التّصوّرات الجماليّة الحديثة ؛ بمعنى أنّها تبحث في هذه الأنواع عن الأسئلة الّتي أثيرت في الزّمن الّذي تشكّلت فيه، وعن طبيعة الإجابات المقدّمة.

أسئلة لا تنطلق من إحساس بتفوق الآداب الحديثة ؛ أي إنهم انطلقوا من ضرورة اكتشاف الشعر الصوفي في ذاته بصرف النظر عن تطابقه مع الأدب الحديث الذي هو أنسب المدونات لتطبيق المقولات الحداثية وبخاصة الفرويدية.

(1)ينظر:هانس روبرت ياوس: نحو جماليّة للتّلقّي، تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب، ترجمة محمّد مساعدي، جامعة سيدي محمّد بن عبد الله، ص 49.

وفي هذا النّمط من القراءة يؤمن الباحث بمبدأ الاختلاف والهويّة وديموقراطية وسائل التّعبير الإنسانيّ؛ بمعنى أن قراء الشعر الصوفي ضمن هذا النمط من الفحص سعوا إلى صياغة أسئلة لا تنطلق من إحساس بتفوق الآداب الحديثة؛ أي إنهم انطلقوا من ضرورة **اكتشاف** الشعر الصوفي في ذاته بصرف النظر عن تطابقه مع الأدب الحديث.

ومن هؤلاء القرّاء نذكر الباحث **جوزيف سكاتُولِين**، حيث لم تشغل فكرة الباحث مثلما شغلته فكرة الفهم الصحيح للأدب الصوفي على هذا النحو نستطيع القول إن دراسة **جوزيف سكاتُولِين الموسومة بـ** عمر بن الفارض وحياته الصوفيَّة من خلال قصيدته التائيَّة الكبرى دراسة تحليليَّة بلاغيَّة" انتهت إلى "عين نصّ الشعر الفارضي" متسائلة "هل هناك من سبيل للوصول أو الاقتراب «إن صحَّ القول لِمَا دار في خاطر الشاعر عندما نظم تلك الأشعار؟»[1]

يقول **جوزيف سكاتُولِين**:يبدو لنا أنّ هذه السبيل يجب أن تنهج أوَّلاً إلى الدراسة المدقِّقة للنصّ عينه حتّى يتوصَّل بها إلى «شرح النصّ بالنصّ عينه" قبل اللجوء إلى عبارات ومفاهيم غريبة أو أجنبيَّة، لأنّها لن تزيده إلاَّ تعقيدًا»[2] ويضيف قائلا:".إذن من الواجب علينا أن نستشعر أنّ هناك حاجةً ماسَّةً إلى

(1)الأب جوزيف سكاتُولِين: عمر بن الفارض وحياته الصوفيَّة من خلال قصيدته التائيَّة الكبرى دراسة تحليليَّة بلاغيَّة،ص13

(2)المرجع نفسه ص ن

توضيح النصّ ومعاني ألفاظه ومفرداته أوَّلاً، قبل أن نتناوله بالشرح أو التفسير."[1]

ولا شك أن تجديد أفق التلقيّ الأدبيّ في العصر الحديث، والتحوّل في النّظر إلى الأدب بمعايير مختلفة، أسهم في الكشف عن أبعاد جديدة في الخطاب الصوفي وإبراز مكونات وسمات ظلت محجوبة عن القراءات القديمة

يرى الباحث أنّ اتِّخاذه" الطريقة الدلاليَّة أنسبُ وسيلة إلى هدف بحثه يقول". ومن المعروف أنّ المنهج الدلاليّ هدفه الأساسيّ توضيح معاني النصّ وألفاظه وعباراته، كما وردت في سياق النصّ عينه، دون إدخال مفاهيم أجنبيَّة فيه. ويقوم المنهج الدلاليّ على مبدأين أساسيَّين لا بُدَّ من وضعهما في الاعتبار[2].

أ - **المبدأ الأوّل** هو المبدأ اللغويّ الذي يقضي بضرورة التجاوب بين وهي : « المثلَّث الدلاليّ » العناصر الثلاثة لكلّ كلمةٍ لها معنًى والتي تُسمّى

1. الصوت الدلاليّ : مثل الخبز
2. المعنى المقصود به : هو مفهوم الخبز
3. الشيء المدلول عليه :الخبز في الحقيقة(الواقع). ومن الواضح أنّه ، لولا هذا المبدأ، لانهارت إمكانيَّة التكلُّم والتفاهم بلغة بشريَّة.

---

(1)المرجع نفسه ص ن

(2)المرجع نفسه ص 14

ب- أمّا **المبدأ الثاني** فهو مدى مصداقيَّة الشاعر في تعبيره حتّى يمكننا أن نتبيَّن من خلال ألفاظه وعباراته المعاني المقصودة، فندرك ما خطر بذهنه إدراكًا متَّصلاً .وإذا كان هذا الشاعر دون هذه الدرجة من الصدق، لظهر ذلك من خلال عمل تحليليّ دقيق.[1].

ومن يتمعن خبايا قراءة **جوزيف سكاتُولِين** من حيث مكوناتها وأصولها يجدها مؤسسة على مبدإ النقض، بمعنى أنها ظلت تحدد نفسها لا انطلاقا من ذاتها دوما، ولكن انطلاقا مما تقدر أنها عليه بالنسبة لقراءات أخرى، وكأن عناصر مقاربة **جوزيف سكاتُولِين** -من حيث تعريفها الذاتي- استمدت كينونتها مما يميزها عن الآخر ويفصلها عنه؛ وهذه الكينونة-كما بدا لنا- مؤسسة على مبدأ فهم النسق النظري الذي كانت تتولد منه النصوص الفارضية.

توحي مقاربة **جوزيف سكاتُولِين** –من حيث المنهج- على نسق وسطي قائم على وعي توفيقيّ، مفضٍ إلى تأصيل المعرفة والمنهج، وليس إلى التّلفيق[*]

(1)المرجع نفسه ص ن

[*]- والفرق كبير طبعا بين التوفيقية والتلفيقية، فالتلفيق هو أن نجمع بتحكم بين المعاني والآراء المختلفة حتى نؤلف منها مذهبا واحدا، وهذه المعاني والآراء لا تبدو لك متفقة لعدم التعمق في إدراك بواطنها، ولذلك كان استعمال هذا اللفظ في مقام الذم أكثر منه في مقام المدح. ومذهب التلفيق مقابل لمذهب التوفيق، لأن مذهب التوفيق لا يجمع من الآراء إلا ما كانت وحدته مبنية على أساس معقول، أما مذهب التلفيق فلا يبالي بذلك، لأنه يقتصر على النظر في الأشياء نظرا سطحيا للوقوف على هذه المصطلحات ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1/ 365.

«الذي كثيرا ما يخلط بينه وبين التّوفيقيّة»[1]، وهكذا يظهر أن ناصف قام بعمليتين متكاملتين تمد في كل واحدة منهما اليّد لحضارة من الحضارتين العربيّة والغربيّة، بنوع من الوعي التّاريخيّ الفاحص، حتى يتحقق التّلاقح المرغوب، بالانسجام والتّوافق المطلوبين، دون نشاز ولا تنافر:

-**العملية الأولى** : الرّجوع إلى تراثنا العلميّ وسبر أغواره، واكتشافه من جديد لحصر العناصر المعرفيّة والمنهجيّة، واستحضار ما هو حيّ منها وملائم لتوظيفه كما هو، أو ما هو قابل للتّطوير قبل التّوظيف، وكذا لاستخلاص ما هو صالح لننطلق منه أو نستوحي أو نستمد بعض ما يقوي فينا قدرة الإبداع أو يفتح أبوابه.

-**العملية الثانية:** التّفتح بوعي وعمق وحرية على تراث الغرب، وبجد، في شتىّ نواحيه ومختلف ميادينه، ليس لمجرد اتباعه والبقاء في مؤخرة الرّكب لاهثين خلفه، ولكن لاكتساب المقومات التي أهلته للتّقدم.

وإجمالا لا يتصفح متصفح دراسة **جوزيف سكاتُولِين** إلا ويدرك قيمة البحث، و بشيء من التّأمل والتّروّي يدرك كل مهموم بإعادة قراءة التّراث الشعري الصوفي أنّ طرائق المعالجة التي توسل بها الباحث تقع في صميم الهاجس التّجديديّ، سواء أجنح الخطاب إلى الإعلان عن الجدّة أم تلطف بها واقتصد فيها؛ فقراءة الباحث لتائية ابن الفارض كما وقفنا عليه أثبت أنّ لغة ابن الفارض إنّما هي لغة

([1])- الجراري، عباس: خطاب المنهج، منشورات السفير، ط1، 1990، ، ص45.

صادقة متماسكة مطَّردة إلى الدرجة التي جعلت الباحث يشكُّ في رواية سبطه عليّ الذي كان يروي في ديباجته أنّ جدّه كان يملي ديوانه على فترات متقطِّعة بين تواجد وغيبة. وعكذا انتهى الباحث إلى بيان أنّ لغة القصيدة إنّما هي لغة مدروسة متماسكة من أوَّلها إلى آخرها.

آفاق فحص النص في الصيرورة التاريخية

حاولت هذه المقاربة تعميق القلق المعرفيّ، والدّعوة إلى السّعي الحثيث من أجل المزيد من التفكير في فتح أبوابٍ جديدة للقراءة الأدبيّة والنقدية لا تزال غيرَ مفتوحة، فكما ثبت أنّ النّصّ الصوفي لا تحدّه الحدود، وسيظلّ الإبداع في شأنه مفتوحاً؛ فكذلك ما يُكتب من حوله يجب أن يظلّ مفتوحاً، وهو تحليله وقراءته وتأويله.

ولما كان التعدد والتنوع لا ينفي الوحدة في إطارها النظري العام فقد كانت المقاربات التي تحاورت مع شعر ابن الفارض بمثابة "تجارب" جزئية متنوعة؛، ولعل من أهم النتائج التي يمكن تلمسها من هذه الدراسات أن هذه القراءات المتعارضة والمتقاربة بقدر ما كانت تزيد من ثراء شعري ابن الفارض ، فإنّها كانت تعبر عن طبيعة الالتباس والتقلّب في القراءة، وعن مدى انصياعها لإكراهات آفاق الانتظار ومقتضيات التلقي وموجِّهاته.

وعلى الرغم من أنّ مدارس التلقي تركز على أهمية الفكرة المسبقة في فعل القراءة، بالنظر إلى طبيعة القارئ الذي لا يمكن أن يقتحم النص مجرداً من

تكوينه، فإنّ هذا العنصر عندما يصبح مهيمنا على القراءة، يشكل إعلاناً عن إفلاس تلك القراءة. وهذا ما وقع فيه بعض قرّاء الشعر الفارضي ؛ حيث غيّب بعضهم الأسيقة التي وردت فيها تلك نصوص ؛ فلكل كلام سياق، وآفة تأوبل الشعر اقتطاعه من سياقه التداولي، وربما اجتثاثه من سياقه التركيبي.

إنّ الذي نحرص على تأكيده من خلال ما تقدم بيانه هو تأكيد المبدأ النّظريّ القائل « إنّ التّحوّلات الّتي يخضع لها وعي القرّاء وحاجاتهم وتصوّراتهم ورُؤَاهم، تؤثّر في بنية النّصّ المقروء وفي دلالاته ووظائفه وقيمه»[1]؛ فنصوص ابن الفارض ؛ لم تكفّ عن التّحقّق في وعي قرّائها وفي تمثّلاتهم المختلفة لها... والحال هذه فقد لاحظنا تلك النصوص اكتسبت دلالاتٍ وقيماً مختلفةً عبر تاريخ تّلقّيها؛ فوجدنا قراءات نظرت إليه في ضوء نور فلسفة ابن العربيّ الصوفيَّة، أي فلسفة وحدة الوجود، كما وقفنا على قراءات أخرى ترى أنّ الاتِّحاد أو الوحدة التي يصفها ابن الفارض في أشعاره ليست إلاَّ وحدة الشهود لا غير.وإجمالا فقد تبين لنا أنّ الشعر الصوفي ظلّ مرتهناً إلى تحوّلات سياقات القراءة وتبدّلات وعي القرّاء. كما تبين لنا إنّ الوقوف على دلالات النص الصوفي لا تتأتّى من خلال بحث علميّ بحت، حتّى وإن كان له دور لا غنى عنه .ذلك لأنّ المعاناة الصوفيَّة يعيشها الصوفيّ في عمقٍ لا تعبِّر عنه الكلمة الملفوظة.

(1) عبد الواحد التهامي العلمي : قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة ، ص93.

وتبعا لما تقدم فإنّ ما ينبغي أن نبقى على ذُكْرٍ منه هو أنّ النمـاذج القرائيـة للخطاب الصوفي التي وقفنا عليها تؤشر علـى المـدار الـذي ينتقـل فيـه الـتراث الصوفي من الإطلاق إلى النسبية، ومن المادة الجاهزة والمكتملة إلى المدى المفتوح، في تصور القراءة التي تدرك أنّ الوعي بـالتراث الصـوفي هـو جـزء مـن الـوعي بالواقع المعيش، وأنّ الجديد والنهضوي، مطلقا، هو مبني لا يكتمل دون القراءة التي تعيد إنتاج التراث لتتجدد به ويتجدد بها في الوقت نفسه، أن تقـرأ يعـني أن تفهم، والفهم هو منح المقروء معنى ما، معنى الشعر الصوفي عمومـا هـو بصـر يقتدر به على الرؤية، هو حياة يعيدها القارئ بها إلى المنظومة الوجودية؛ القراءة – من ثمّ – ليست تأشيرا على النص بقدر ما هـي تأشـير علـى القـارئ، ولأنّ القارئ وعي ومنهج، فإنّ التراث الصوفي/ الخطاب المقروء مثلمـا هـو القـارئ، والماضي مثلما هو الحاضر، يخضعان، في القراءة، لبنيات معرفيـة أو أيديولوجيـة أعم وأشمل من جزئية أحدهما في المدى النظري المجرد. السـؤال – إذن – عـن القراءة الصائبة لشعر ابن الفارض ، هو الوجه الآخر للسؤال عن القصدية، أي مقصود القائل ومراده فيها. هكـذا يغـدو سـؤالا غـير مناسـب، إن لم نقـل إنّـه خاطئ، لأنه يحيل الشعر الصوفي إلى الجزئي، ولأنه يسأل عما لا يمكـن البرهنـة عليه، فضلا على أنّ تعليق القراءة بالصواب يعني تهميش دور القارئ والقراءة، لأن الصواب اكتمال وانغلاق به يموت التراث الصـوفي ولا يحيـا، ويتقـادم ولا يتجدد.

الفصل الثالث

جدل المأسوي والجمالي في النص القديم، الإيقاعي والتناصي في ميمية ابن الرومي في رثاء البصرة مقاربة جديدة

مقام النص المقروء:

« ومع أن إيزر صاغ نظريته في سياق ثقافته الغربية، إلاّ أن هذا ينبغي ألا يصدنا عن إثارة إشكال تأويل نصوص الشعر القديم في ضوء مفهومات هذه النظرية وغيرها من النظريات التي صاغت مفهوم التأويل على نحو لا يخلو من فائدة لا تقتصر على النصوص الأدبية الحديثة، بل يمكن إجراؤها أيضا على النصوص الأدبية القديمة.»

قال الأصمعي ، قلت لأعرابي:

ما بال المراثي أشرف أشعاركم ؟ قال: لأنّا نقولها وقلوبنا محترقة

يستمد العمل الأدبي ثراءه بالتحديد من خاصية التواصل المُؤخّر التي تميز النص المكتوب. وبما أن تلقي العمل الأدبي يحدث خارج إطاره الأصلي فإنه ينفتح على أكثر من تأويل ويقبل أكثر من تفسير. ذلك أن كل قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها ، وهكذا رأى الباحث عبده ، بدوي في قصيدة ابن الرومي إرهاصاً إلى بداية أحداث قادمة وقد حصلت ... وكأن سياق هذه القصيدة يحيلنا إلى ما

يحدث حاليا في الوطن العربي يـقول:عبده بدوي- بعـد أن قدم قراءة فنيـة لــ ميمية ابن الرومي- :" وفي الوقت نفسه كانت قصيدة متنبئة بأن الأمر لـن يقـف عند هذا الحد، وأن هناك أحداثا قادمة...ولقد جاءت الأحداث"

عبده ، بدوي : دراسات في النص الشعري العباسي، ص189.

إنّ العصر العباسي هو العصرٌ الذهبـي للشعر العربي ، فـفيه ازدهــرت الـحركة الشعرية و تبلورت ، و تشعـبت إلى تيـارات عــدَّة ، و انفتحـت علـى آفـاق معرفية ، و حقول علمية شـتَّى ، و لا جـدال في أنَّ الظــروف السياسـية والاجتماعية التي كان يعيشها العصر كان لهـا عميـق الأثــر في بــروز أشـكال وخطابات أدبية جديدة ؛ فما يمــيز الحركـة الشـعرية لـذلك العصـر أنَّ الشـعر أضحى وثيقة تاريخـية تنضاف إلى صفته الفنية الجماليـة ، إلاّ أنّ هـذا التجـدد لم يكن اعتباطيا بل كان طبيعيا مادام أن المجتمع العربي أطل علـى دنيـا غـير دنيـاه السابقة ، دنيا جديدة ، حملت معها فتنا ، وحروبـا أهليـة ، وقـد كـان للشـعراء حضورهم ، ودورهم ، بل كـان لعـدد منـهم مواقف مشهودة ، وموثقة تاريخيـاً ؛ وفي طليعـة هذه الخطابات الشـعرية ، نجـد شـعر رثـاء المـدن ، بحيـث أذكـت نكبات ، ومصائب ذلك العصر مواهـب الشـعراء وعمقـت تجـاربهم الشـعرية. وفـق هذا الطرح تولد انشغالنا العميق ورغبتنا الملحة في معالجة جزء من تراثنـا الشعري العربي الذي صور عبر العصور جانباً هاماً من جوانب الحياة الإنسانية

لم تعد النصوص الأدبية ، وبخاصة الشعرية منها ، مجرد واحة يلقي القارئ

بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة ، بل أصبحت همًا يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثمارها ، إلا بعد عظيم الجهد ، وبهذا فقد أسهم الطرح النقدي المعاصر في تفعيل إلغاء الإنسان ، من خلال مقولة (موت المؤلف) ، والتركيز على النص ، والاعتماد على دور القارئ في كشف المعنى ، من هذا المنطلق فإنّ أسلوبنا في هذه الدراسة سيعتمد على التعامل المباشر مع النص الشعري ، دون الخضوع لأي عوامل واعتبارات خارجية.

وترمي الدراسة إلى البحث في الشكل الفني للقصيدة ؛ من حيث اللغةُ ، والصورة، والموسيقى ، من الناحية الأسلوبية ، **مع مراعاة مدى تأثير المحتوى المأساوي للنص الشعري في شكل القصيدة** ؛ ومن ثمة فإنّنا نسعى في هذا الفصل إلى رصد الاحتمالات والدلالات الأسلوبية للنص ، في محاولة للكشف عن أبعاد قد لا تكون قد اكتشفت بعد .

وإذا كان من فضل على هذا الفصل فإنّه يعود إلى عدد من الدراسات ، والبحوث التي استطعنا الحصول عليها والإفادة منها ، فمنها ما يتعلق بدراسة الشعر العباسي من منظور تاريخي وصفي ، مثل كتاب عز الدين إسماعيل " في الأدب العباسي الرؤية والفن" ، ومنها ما عالجت موضوع هذه القصيدة سواء من الوجهة الفنية ، أو الموضوعية ، مثل كتاب "دراسات في النص الشعري العباسي" لـ عبده ، بدوي ، وكتاب "أدب النكبة في التراث العربي " لـ محمد إبراهيم حمدان ، فضلاً عن بعض الكتب التي كان شعر ابن الرومي محورا لها

مثل كتاب:"ابن الرومي حياته من شعره" لـ عباس محمود العقاد ، وكتاب" ابن الرومي" لـ خليل شرف الدين ، ينضاف إلى هذا مراجع تخص منهج الدراسة – الأسلوبية – مثل: "النَصُّ والأسْلوُبيَّة ، بين النظرية والتطبيق" لـ عدنان، بن ذريل، و علم الأسلوب مبادئه ، وإجراءاته لـ" صلاح فضل "....

أولا : البنية الإيقاعية وأثرها الدلالي في النص

الموسيقى أساسية في كل شعر ، فهي جوهره ولبه ، وبدونها لا يكون الشعر شعرا ، إذ هي ركنه الذي لا يقوم بدونه...فمنذ وجد الشعر وجدت معه موسيقاه ، بل هو إنّما تخلّق في أحشائها[1] ؛ يقول إبراهيم أنيس: " للشعر نَواحٍ عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ ، وانسجام توالي المقاطع ، وتردد بعضها بقدر معين ، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر[2] ، فليس الشعر إلا كلاما تنفعل لموسيقاه النفوس ، وتتأثر به القلوب[3] ، وإيقاع الشعر جزء من إيقاع اللغة ، ومن ثمّ فإنّ فهما لهذا الإيقاع بحاجة إلى عون لغوي يكون هاديا منيرا لسبيله[4]. فالإيقاع- إذن- عنصر أساسي من العناصر المكونة للتجربة الشعرية التي أراد الشاعر إيصالها إلى

---

(1) ضيف، شوقي : في التراث واللغة والشعر، د/ ط ، دار المعارف، القاهرة د/ ت ، ص137.

(2) إبراهيم، أنيس: موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5، 1981، ص08.

(3) المرجع نفسه ص17

(4)أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، 2004، ص3.

المتلقي ، كما لا يمكن فصلـه مطلقاً عن العناصر الأخرى ، بـل هـو متعـاون في مكونـات البيـت الشـعري جميعـا ، حيـث يوجـد في الحركـات ، والصـوامت ، والمقاطع ، والأوزان ، والقوافي ، وحروف الروي ، وفي أجزاء الـوزن الشـعري كلِها.

وتهدف الأسلوبية الصوتية إلى دراسة مواطن الجمال في الإنتاج الأدبـي ، وإدراك تحليل العناصر اللغوية التي تتكاثف وتتوازن في وحـدة متكاملـة ببنيتهـا السطحية ، والعميقة ، وهو ما يذهب إليه **كبارسكي** ، إذ يرى" أنّ مناط الصياغة الشعرية للعبارات في صورتها اللغويـــة يكمـن في الجـزء الكـامن مـن المعالجـة الفونولوجية ؛ أي مراعـاة القواعـد العروضـية ومـا شـابهها ، لا تـتم في البنيـة السطحية ، ولكنها تتم بصورة جزئية في البنيـة العميقـة"[1]. وسـنتناول في هـذا السياق مظاهر البناء اللفظي ، وأشكاله الصـوتية ، ومـا تضـمنته القصـيدة مـن نُسج صوتيـة من وزن ، وقافية ، وتصدير ، وتصريع ، وتقطيع ، وتكرار...، ثم نحاول بيان العلاقة بـين هـذه النُسـج ، وأبعادهـا الدلاليـة ، ذلـك أننـا إذا كنـا سندرس كل سمة موسيقية على حدة فهذا لا يعني أنّهـا منفصـمة عـن بعضـها البعض ، بل هي منسجمة متكاملـة ، تقـف جنبـا إلى جنـب ، مشـكلة الإيقـاع العـام للنـص.

(1) محمد ،الصالح الضالع:الأسلوبية الصـوتية ، دط،دار غريـب للطباعـة والنشـر والتوزيـع ، القاهرة ، مصر ،2002، ص3.

1-الـموسيـقى الخـارجيـة

1-التـصـريـع :

التصـريع هو أن يكـون شطـر البيـت الشعري الأول على قافية الشطـر الثاني منـه ،" وقد يفسر التصـريع في أول البيـت ليميـز بـين الابتـداء وغـيره ، ويفهم قبل تمام البيـت روي القصيدة وقافيتـهـا"[1] .ومن المسـتحب إن لم نقـل من المشروط في نظم الشعر عـند العرب أن يصـرع الطـالع حـتى يـدل آخـر الصدر على آخر العجـز ، تنبيهـا عـلى القافيـة الـتي ستجري وتلـتـزم"[2]. ويتجلى التصريع في اختتام مصراعي البيت الأول من القصيدة بمقطع صوتـي واحد ؛ فالعروض ، والضرب كلاهما على وزن"فعلن" (المـنام/ الجـسام) ، مع اتفاق في المد المناسب للتأوه حزنا ولهفـة ، في صوت الميم ويتجلى ذلك مـن خـلال بدايـة الـقـصيـدة:

ذادَ عـن مُقْـلتـي لذيـذَ الـمنـامِ

شُغْـلُهـا عنـهُ بالدمـوع الْجسـام

---

(1)القيرواني، أبو الحسن، بن رشيق:العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ونقده ، ج1، ص156.

(2) ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربيـة ، (Poétique arabe) ، تـر: مبـارك حنـون ، محمـد الولي، ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشـر، ط 1996،1، **نقـلا** عـن: الطرابلسـي ، محمـد الهـادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص52.

فهذا بيت مصرع " وهو تقليد سارت عليه معظم قصئد الشعر العربي العمودي"[1] ، ولا يخفى ما للتصريع من أهمية في إضفاء طابع مميز لإيقاع القصيدة من جانب ، والتنبيه إلى مسألة مهمة (المسكوت عنه) في النص والذي يسعى الشاعر إلى إثارته. ولا شك في أن جمال هذا المطلع نابع من تمام موسيقاه بالتصريع ، فضلا عن أنه جاء شديد الصلة بالموضوع الذي أُنشئت له القصيدة

1-ب-الوزن والقافية:

لا نجد ناقداً عربياً قديماً نفى أهمية الوزن والقافية عن الشعر ، بل إنّ الوزن عند العرب "أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية ، وجالب لها ضرورة"[2] ، وتأسيسا على هذا فالوزن ، والقافية إحدى أبرز خصائص الشعر لاسيما بارتباط هذه الأوزان بالقوافي ، الأمر الذي جعل ناقداً قديماً مثل قدامة بن جعفر يلجأ إلى تعريف الشعر بأنه: " كلام موزون مُقَفّى يدلّ على معنى "[3] ، بحيث قدّم الوزن ، والقافية على الدلالة المعنوية المطلوبة ، وجعل ناقد آخر- هو حازم القرطاجني -

---

(1) الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج معاصر،ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 344 .

(2) ضيف ، شوقي : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط7 دار المعارف، القاهرة ، مصر ، 1969، ص78.

(3) قدامة ، بن جعفر: نقد الشعر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية ببيروت، ص13.

الأوزان "مما يتقوّم بـه الشعـر ، ويُعَـدّ من جملـة جـوهـره "[1].

1-ب- الوزن الشعري:

تتحدد هذه القصيدة عروضيا في البحر الخفيف: **(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)** ، والتي تتكرر في كل شطر ، حيث اتخذت القصيدة من البحر الخفيف هيكلاً إيقاعيّاً لهـــا. والسؤال الذي يطـرح نفسه بدايـةً ، ما العلاقـــة بـين بحـر الخفيف ، وغرض القصيدة (رثاء الـمـدن) ، ومستواها الدلالي؟

إنّ فكرة ربط الوزن الشعري بعواطف خاصـة كانـت ، ولا تـزال قضـية محورية بين الباحثين ، وقد ناقش هذه القضية بتوسع واستفاضة الباحث **إبراهيم أنيس** - أيضا - في كتابه "موسيقى الشعر" وانتهـى إلى نتيجـة مفادهـا أنَّ عاطفـة إنسانية ما لا تقتضي بالضرورة وزناً معيناً (وعلـى ناقـد الأدب أن يبحـث بحثـاً مستقلاً في كلّ قصيدة ليرى من معانيها وموضوعاتها ما إذا كان الشاعر قد وُفّق في تخيّر الوزن أو لم يحسن الاختيار)[2]. ويرى الباحث **عز الدين إسماعيـل** أنَّ الوزن الشعري لا يدلّ على موقف نفسي محدد ، وهكذا يمكن أنّ نعبّر في الوزن الواحد عن (حالات انفعال مختلفة) فقد نمـدح ، ونهجـو ، في وزن واحـد مـن أوزان الشعر العربي[3].ويخلص الباحث **محمد حمدان** في كتابـه"أدب النكبة" بعد أن قارب الجانب العروضي لهذا الغرض- رثاء المدن في العصر العباسي- إلى أنّ

---

(1) القرطاجني، أبو حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 63.

(2) إبراهيم ، أنيس: موسيقى الشعر، ص80.

(3) عز الدين، إسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف بمصر، ط1، 1963 ، ص 60.

هذا الغرض قد ارتبطت قصائده بعديد أوزان الشعر العربي ، ومن ثـم فهـو لا يقبل الربط بين الغرض ، والوزن يقول في هـذا:" إنّ قصـائد النكبـات الـتي بـين أيدينا ، والتي استخدمت جلّ بحور الشعر العربي تحـول دون قبـول الـربط بـين وزن من الأوزان ، وغرض من الأغـراض ، أو عاطفـة مـن العواطـف" [1].أمـا **حازم** فيتحدث عن تناسب الغرض مع الشـعر ، فيقـول:" ولمـا كانـت أغـراض الشعر شتى ، وكان منها ما يقصد بـه الجـد والرصـانة ، ومـا يقصـد بـه الهـزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم ، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس" [2]. أما **عبد الله الطيب** فقد جعل لكلّ وزن شعري دلالة ، وميداناً خاصّين به ، وقد كانـت فكرة ربـط الوزن الشعري بعواطف خاصة قضية محورية في كتابـه "المرشـد إلى فهـم أشـعار العرب وصناعتها"، وهكذا ربط ـ على سبيل المثال ـ بين البحر المنسـرح ، وبـين التكسُّر ، والرقص ، والتثني ذي اللون الجنسي [3].

والحقيقة التي نخرج بها أنّ التفريق بين بحـور الشـعر مـن حيـث طولهـا ، وخفتها ، أو من حيث علاقتها بموضوعات الشعر المختلفة ، لـيس أمــراً سـهلا فهي مسألـة فنية دقيقة تقتضـي فهمـا صحيحـا لموسيـقى الشـعر ، ومعرفــة

(1) محمد ،إبراهيم حمدان:أدب النكبة في التراث العربي، ص377.

(2)القرطاجني؛ أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 266.

(3)عبد الله ،الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها دار الفكـر بـبيروت، ط2، 1970، 175.

واعيـة بعنـاصر تكـوينهـا.

وعلى الجملة فـقد اختار ابن الرومي بحر الخفيف ثلاثي التفعيلة ، والذي يتميـزُ بتفعيلات متجانسة تناسـب الإيقـاع الحـزين[1] ، و يعـد مـن البحـور الشائعة الاستعمال ؛ إذ حظي في كل العصور من جـل الشـعراء ؛ لأنّ إيقاعـه حسـن الوقـع في الآذان ، والأسمـاع ، والنفـوس تألفـه ، و تطمـئن إليـه ، وتستريح[2]. والـخـفـيـف بحـر مـزدوج التفعيلـة ، وهـو بـذلك مـن الأوزان المركبة التي تشكلها تفعيلتين ، وصـحيح أنّ الـوزن المفـرد التفعيلـة يقـوم علـى التناسب... ولكن التناسب الـذي ينطـوي عليـه البحـر المركـب أكثـر تنوعـا ، وبالتالي فإنّه ينطوي على قيمة لا توجد في الـوزن المفـرد التفعيلـة[3] ، ويَـردُ الخفـيف تامًا ومجزوءا ، والـوزن الشائـع لهـذا البحـر – مـن التـام – هـو أن يتكـون الشطر الواحد كمـا يلي:

فـاعـلاتـن + مـستفعـلن+ فـاعـلاتـن ، ولا تلتزم هذه المقاييس الثلاثة حالـة واحدة ، بل نراها تجـيء فـي صُـورٍ أخـرى:

- فالمقياس الأول(**فـاعـلاتـن**) يرد كثيرا في صورة(**فـعِـلاتـن**)
- والمقياس الثاني(**مـستفعـلن**) يرد كثيرا (**مـتَفْعـلن**)

---

(1) رابح ، بوحوش : اللسانيات وتطبيقاتهـا علـى الخطـاب الشـعري، د/ ط، دار العلـوم للنشـر والتوزيع ، عنابة ، الجزائر2006، ص46.

(2) إبراهيم ، أنيس: موسيقى الشعر، ص192.

(3) جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، لبنان، ط1983،3، ص251.

- والمقياس الأخير(**فـاعـلاتـن**) له صورتان أخريان هما:

*(**فـالاتـــن**)*(**فـعِـلاتـن**)

وكلها صورٌ حسنةٌ كثيرةُ الشيوعِ في أبيات القصيدة من هذا البحر ، وتمتاز صور المقياس الأخير هنا أنها لا تلتزم ، وأن إحداها تجزى . وعليه فقـد ينتهـي بيت من الخفيف بالوزن(**فـعِـلاتـن**)أو(**فـالاتـن**) ، ولا فرق بـين هـذه الصـور الـثلاث في الجـودة ، فكلـها حسـن الوقـع في الآذان وكلـها تسـتريح إليـه الأسماع[1].

أما مجزوء الخفيف - والقول للباحث إبراهيم أنيس- ، فلا يكاد يكون له إلا نوعا واحدا تبعه كل الشعراء ، والتزمـوه جميعًـا ، لا فرق بـين المحـدثين ، والقدماء ، وهذا النوع هـو أن يتكـون شـطر البيـت كمـا يلـي:**فـاعـلاتـــن + مـتَفْـعِـلن**[2]

وعلى العمـوم فإن نسبة النظم على بحر الخفيف في القـديم متصـاعدة ، وهي في تصاعد أكبر في الحديث[3] ، والملاحـظ أنّ اعتماد المجزوء مـن البحـور

---

(1) إبراهيم ، أنيس: موسيقى الشعر ، ص78.

(2) المرجع نفسه ص121.

(3) **ينظر**:الطرابلسي ، محمد الهادي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، د/ ط، الجامعة التونسية ، 1981، ص31.

كان قليلا في القديم بصفة عامة ، إلا مع أبي نواس[1] ، وقد أحصى الباحث إبراهيم أنيس نسبة استعمال بحر الخفيف فوجدها:[2]

- في كتاب الجمهرة(لأبي زيد القرشي) ، والمفضليات (للمفضل الضبي) وهما مصدران يحتويان على ما يقرب 5200 بيت ، حظ الخفيف والمتقارب منهما: 5%.

- في كتاب الأغاني(للأصفهاني) المُكَون من 12 جزء ، تتضمن 4500 بيت ، كان حظ الخفيف 8% ، وعلى هذا يخلص إبراهيم أنيس إلى أن بحر الخفيف - من حيث الشيوع- يأتي بعد كل من الطويل ، والكامل ، والبسيط ، والوافر ، والحال كذلك كانت رتبة الخفيف ضمن البحور الخمسة الأولى الأكثر شيوعا ، يقول في ذلك :"وتلك هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ ، يطرقها كل الشعراء ، ويكثرون النظم فيها ، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"[3].أما استعمالات هذا البحر عند ابن الرومي فنجدها في ديوانه بمظهرين(انظرالشكل02) حيث بلغت نصوصه – أي نصوص الخفيف- 296 نصا من جملة 2043 نص في الديوان ، ويمثل هذا العدد نسبة14.49% ، وقد استخدم ابن الرومي هذا البحر في ديوانه ما بين القصائد الطويلة ، والقصيرة ، وإن كانت بعض نصوصه نتفة أيضا ، والخفيف

---

(1) **ينظر:** المرجع نفسه ص36.

(2) إبراهيم ، أنيس: موسيقى الشعر، ص191.

(3) المرجع السابق ص191،192.

من البحور المرنة في التوزيع على الأغراض الشعرية ، وقد جاء بحر الخفيف عنده تاما ، و مجزوءا في الديوان ، و يأتي في المرتبة الثالثة بعد كل من الطويل بنسبة20.11% (411 نص) ، والكامل بنسبة 14.83 % (303 نص)[1].

(الشكل01)

جدول يوضح حظ الخفيف من الاستعمال عند الشاعر ، مع النسب المئوية.

طبيعة البحر	عدد النصوص	النسبة المئوية
الخفيف/ التام	275	% 13.36
الخفيف/ المجزوء	21	%1.13
المجموع	296	%14.49

وجاءت القصيدة من الخفيف التام ، الذي يجمع ست تفعيلات سباعية، هذه التفعيلات تتوازن فيها السواكن مع الحركات بنسبة (3/ 4) مما ينتج تناغما محكما بين الحركة والسكون ، ويخضع ذهن المتلقي لتنغيم إيقاعي تطريبي مكثف ، ولما كان بحر الخفيف مكون من تفعيلتين : الأولى (**فاعلاتن**) والتي تتكرر أربع مرات في البيت- بحيث ترد مرتين في الحشو ، ومرتين عروضا

(1) ينظر: شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي ، ط1 ، دار الوفاء للطباعة ، والنشر والتوزيع ، 2004، ص72،71،53،52.

وضربا- ، والثانية (**مستفعلن**) التي تتكرر مرتين في حشو البيت ، وعلى هذا فقد تكررت : **فاعلاتن** 344 مرة ، بينما تكررت **مستفعلن**172 مرة ، بمجموع 516 تفعيلة في القصيدة ؛ بمعدل ست(6) تفعيلات في البيت الواحد ، "وابن الرومي كان من أقل الشعراء تجوزا في عروضه ، وأكثرهم حرصا على أوزانه" [1]، و هذا ما نلحظه في القصيدة المتكونة من 86 بيت ، حيث نرى أنّ:

• **المقياس الأول(فاعلاتن)-** تفعيلتا الحشو من كل شطر- جاء غالبا على وزن (**فاعلاتن)-** أي بقاءه على حاله الأصلية - وعدد المرات التي جاء فيها على هذا الوزن هو 130 مرة ، أي ما يعادل نسبة58 , 75 % ، وجاء بالمقابل 39 مرة على وزن (**فعِلاتن**) بمعنى أن ما يقارب22,67% من تفعيلات المقياس الأول قد أصابها **الخبن** ، وهو هو حذف الثاني الساكن.

- وقد دخل **الكف** ؛ وهو حذف سابع التفعيلة متى كان ساكنا ، المقياسَ الأول مرة واحدة في النص ، فصارت من (**فاعلاتن**) إلى (**فاعلات**) و ذلك في قوله:

76-أنْفروا أيها الكرامُ خفافًا

وثقالاً إلى الْعبيد الطَّغام

(1) العقاد ، عباس محمود: ابن الرومي حياته من شعره ، ص282.

وتقطيعه يكون على النحو التالي:

أنْفرو أيُه لْكرامُو خفافًن ....

0/ 0/ / 0/ 0//0/ **/ / 0/ / 0/**

....

فا علا ت متفعلن فاعلا تن

....

ولو أننا قمنا بتضعيف"الياء"في أيها" فتصبح" أيّها ، لذهب الطي ،"، ذلك أنه من الضرورات المقبولة في الشعر هو تشديد المخفف"[1].

ويصبح البيت على النحو الآتي:

أنْفرو أيْيُهلْكرامُو خفافًن

0/ / 0/ 0//0// **0/ 0/ / 0/** ....

0/ ....

فا علا تن متفعلن فاعلا تن ....

• أما **المقياس الثاني (مستفعلن)** فلم يجئ في هذه القصيدة على هذا الوزن إلا في 27 مرة ، منها:

---

(1) عبد الحكيم ، العبد:علم العروض الشعري ، في ضوء العروض الموسيقي، ط2، دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة ،2005، ص135

- **ما جاء في الشطر الأول من البيت الثاني:**

2 - أيْيُـ نومِن **مِنْ بعد ما** حلبلْبَصْـ ....

/0//0/ 0 **/0 /0// 0** ///0/ 0 ....

فا علا تن **مستفعـلن** فعِلا تن................................

- و **ما جاء في الشطر الأول من البيت الثالث:**

3 - أيْيُـ نومِن **مِنْ بعد** **منـتـهك** زْزنـْ ....

/0//0/ 0 **/0 /0// 0** / / / 0 / 0 / 0................................

فا علا تن **مستفعـلن** فـعِـلا تن ....

- **وما جاء-أيضا- في الشطر الأول من البيت الثاني والستين (62):**

62- أخذلتُـمْ إخوانـكـمُ وقَـعدْتُمْ ....

///0/ 0 **/0/ 0/** **/0** /// 0/ 0 ....

فعلا تـن <u>**مـستفعـلن**</u> فعِلا تن ....

وعلى الجملة فقد بقي المقياس الثاني على حالـه في الـمـواضـع الآتـيـة:

<u>**- الشطر الأول من**</u>: البيت الثاني(2) ، و البيـت الثالث(3) ، و البيت الخامـس(5) ، والبيت الثالث و العشرين(23) ، و البيت الثامن و العشريـن(28) ، والبيت الثامـن و الثلاثين(38) ، والبيت الثامن و الأربعين(48) ، و البيت الخمسين(50) ، و البيت التاسع والخمسين(59) ،

والبيت الثاني والستين(62) ، والبيت السادس والستين(66) ، و البيت الثاني والسبعين (72).

- الشطر الثاني من: البيت الحادي عشر(11) ، والبيت الخامس والأربعين(45) ، و البيت التاسع والأربعين(49) ، والبيت الثامن والخمسين(58) ، و البيت الثامن والسبعين (78) ، و البيت الثاني والثمانين (82) ، و البيت الخامس والثمانين (85).

وجاء على مستوى البيت في: البيت التاسع عشر(19) ، والبيت الثاني والأربعين (42) ، و البيت السابع و الخمسين(57) ، والبيت الثالث و الثمانين(83).

وبناءا على هذا فإن نسبة 15,69%، من تفعيلات المقياس الثاني **مستفعلن** بقيت على صورتها الأصلية ، وفي باقي المرات جاء هذا المقياس على وزن (**متفعلن) ، أي**145 مرة ، **بمعنى أن** 84,30% ، من تفعيلات هذا المقياس قد أصابها **الخبن** ؛ أي أن السين قد حذفت من **مستفعلن ، فصارت (متفعلن) ،** وبذلك يزول جرس الصفير من التفعيلة ، وكأنّ سياق النص ومقامه يغيبان صوت السين ، الدال على اللهو والطرب ، ومن ذلك قوله :

16- .... غومضوا من **عدوْوهمْ** بقْتحامي

16- .... / 0 / / 0 / 0 **0 / /0 / /**

0 /0 / /0 /

16- .... فـا عـلا تن **متفعلن** فاعلا تن

• وقد جاء **المقياس الثالث الأخير(فـاعـلاتـن)** ، محافظا علـى صـورته الأصليـة في 90 مرة ، أي أن نسبة52,32% ، مـن تفعـيلات المقيـاس الأخـير بقت على صورتها الأولى ، بينما جاء هذا المقياس على**(فـعِـلاتـن)** في 51 مرة أي أن نسبة29,06% قد أصابها **الخبن** ، في حين أن هذا المقياس جـاء 30 مـرة علـى وزن (**فـالاتـــن)- أي مفعـولن-** ، أي أنّ نسـبة 18,62 % أصـابها **التشعيث** ؛ وهو حذف أول أو ثاني الوتد المجموع ، وكلها في ضرب الأبيـات ، وعلى هذا نلاحظ أن صور المقياس الأخير في القصيدة لا تلتزم ، وأن إحداها تجـزى ، وعليـه فقـد ينتهـي البيـت في هـذه القصـيدة بـالوزن**(فـاعِـلاتـــن)** ، **أو(فـعِـلاتـن)** أو**(فـالاتـن)** ، ولا فرق بين هذه الصور الثلاث في الجودة-كما ذكرنا آنفا- ، "فكلها حسن الوقع في الآذان وكلها تستريح إليه الأسمـاع"[1].

والمتأمل لمعظم زحافات النص/ القصيدة يجد أن معظمها قد مس الأسباب دون الأوتاد ، وأنها حذف للـسواكـن ؛ مـن ذلـك أن: 22,6% مـن تفعـيلات المقياس الأول قد أصابها الخبن فصارت مـن فـاعلاتن إلى فعلاتـن ، كمـا نجـد أن84,30%،من تفعيلات المقياس الثاني مستفعلن أصابها الخبن فصارت من مستفعلن إلى متفعلن ، ونجد أيضا أنّ نسبة 29,06 % مـن تفعـيلات المقيـاس الأخير قد أصابها الخبن. (بين العروض ، والضرب).

---

(1) إبراهيم، أنيس: موسيقى الشعر، ص78.

وقد صورت بذلك هذه الزحافات الموجودة في النص اضطرابا ، واهتزازا وجدانيا تعانق مع اهتزاز مدينة الشاعر إثر اعتداء الزنوج عليها ، ثم إنّ هذه الزحافات ليست عيبا في الشعر ، ولا عجزا من ابن الرومي ، بل هي تنويع في موسيقى القصيدة ، يخفف بها الشاعر من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها ، و نلحظ خاصية أسلوبية / عروضية – تتمثل في عدم التزام ابن الرومي بالخبن ، رغم أنّه واقع على مستوى الضرب ، و هذا ينم عن فكر أصيل ، وعلم متين بقواعد الشعر ؛ ذلك أنّ كل التغيرات التي تقع في أواخر الأبيات يجب التزامها ، إلا عندما يكون التغيير في صورة الخبن[1]. وعلى العموم لا تدل كثرة ورود وزن بعينه في هذه الأبيات على أن هذا الوزن يفضل غيره في هذا البحر ، وإنما المصادفة البحتة هي التي جاءت لنا بهذا التوزيع ، غير أننا ومن خلال ما تقدم نستنتج ، أن توظيف ابن الرومي لهذا البحر ارتبط بـ:

أولا: انفتاح الذوق الشعري في عصره على هذا البحر ، وبالتالي لا يعدو موقفه أن يكون مسايرا لذلك التطور ، يقول إبراهيم أنيس :" وهذا الوزن بدأ متواضعا في الشعر الجاهلي لا تزيد نسبته عن الرمل والمتقارب ، وأمثالهما ، ثم نهض نهضة كبيرة في الشعر العباسي ، ولم يكد ينتصف القرن الرابع الهجري

(1) **ينظر:** المرجع السابق، ص144.

حتى شهدناه يحتل المرتبة الثانية من أوزان الشعر العربي ، منافسا وزن البسيط والوافر"[1].

<u>ثانيا:</u> **طبيعة البحر نفسه** ، فهو بحر يميل إلى الفخامة بعد الطويل ، والبسيط ، لأنّه ساطع النغم ، بارز الموسيقى ، ثم إنّه صالح للحوار بقال ، وقلت ، ويصلح للجدل وللترديد ، وللسرد ، ويمتلئ بالروح الملحمي ، وهو بحر يكثر في البيئات المتحضرة لهذا كان من الطبيعي أن يكتب منه ابن الرومي- وهو كثير أصلا عنده كما مر بنا – وهو يتحدث عن الحضارة ، وقد قيل" إنه أخف البحور على الطبع ، وأطلاها للسمع ، كما ذكر حازم القرطاجني في منهاج البلغاء أنّ له جزالة ورشاقة . وبهذا وغيره تكون قد تحققت الصلة بين المعاني ، والأعاريض ، فما هو جاد ، أو حار ، أو جياش ، أو صاخب ، لا يؤدى إلا بنفس طويل ، ولا يلائمه إلا الأعاريض الطويلة ، وما هو دقيق ، أو هادئ ، أو ماجن ، أو راقص ، يصاغ في تفاعيل تناسبه[2] ؛ وعلى هذا كان بحر الخفيف هيكلا صالحا ، قبل أن تدخل القصيدة في التشكيل ، والنسج ، والتلوّن بالتجربة الشعرية المأساوية.

(1) المرجع السابق ص193.

(2)عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 185.

القافية حروفها وحركاتها :

القافيـة في **اللغـةً** من: "القفا أي وراء العنق ، أَقْف ، وأَقْفِيَةً وأَقْفاً وقُفيّ وقِفِيّ وقفين وقفوْتُهُ قفْواً وقُفُوا: تبعته" [1] ، وقد سميـت القافيـة بهـذا الاسـم لأنها تقفو أثر كل بيت ، وبمعنى مقفوة ، على اعتبـار أنّ الشـاعر يقفوهـا ، أي يتبعها. وعلى هذا " فالقافية ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر ، أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسـيقى الشـعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هـذا الـتردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين مـن مقـاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن [2]. والقافية على هذا النحو عنصر أساسـي للـوزن ، و لها دور أساسي في خلق جو من التماثل الموسيقي المتراتب الذي يقـع في آخـر البيت الشعري ، يقول **جان كوهن** في علاقة القافية بالمعنى:" الحقيقة أنّ القافيـة ليست أداة ، وليست وسيلة متعلّقـة بشـيء آخـر ، ولكنّهـا عامـل مسـتقلّ ، أو صورة تضاف إلى غيرها ، وهي مثل هـذه الصـور الأخـيرة لا تبـدد وظيفتهـا الحقيقيـة إلاّ إذا وُضعت في علاقـة مـع المعنى" [3].

---

(1)الفيروز آبادي، مجد الدين محمد ابن يعقوب : القاموس المحيط، مادة (قفا).

(2)جان كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتحقيق أحمد درويش ، ط3، دار المعارف، القاهرة ، مصر، 1993، ص98.

(3)عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 185.

أما **اصطلاحا** فقد عُرفت القافية بتعريفات جمة ، منها ما يأخذ حد التوسع ، و المجاز في التعبير كإطلاق المصطلح موازيا لمصطلح القصيدة ، والبيت ومنها ما يأخذ حدا مائعا لا تحديد لإطاره كمن حدد القافية بأنها الكلمة الأخيرة ، وشيء قبلها ، ومنها الذي وقف بها تجاه كم حرفي بأن تكون حرفين ، أو حرف ، ولا أحسب نفس الدارس تميل إلى أي من هذه المصطلحات السابقة ؛ لأن المصطلح يجب أن يؤخذ معبرا عن دلالات تسيطر على القافية كما وكيفا ، ولن يصلح تعريف للقافية -كما ذهب إلى ذلك الباحث **أحمد كشك** في كتابه "القافية تاج الإيقاع الشعري"- إلا تعريف الخليل بن أحمد عبقري اللغة العربية ، مؤسس علم العروض الإيقاعي الشعري ، فالقافية عنده هي: آخر ساكنين في البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة والمتحرك الذي قبل الساكن الأول منهما" [1].

والقافية – بهذا الشكل- في هذا النص مكوّنة من متحرّك فساكن ومتحرّك فساكن ، وقبل حركة حرف الروي ألف مدّ ، يمتدّ من خلالها الصوت ليقع بعدها من خلال حركة الروي (الميم المكسورة الممدود ما قبلها) وذلك على وزن "**فِعْلُنْ**" أي **(لاتن)** ، والقافية بذلك تشير إلى السقوط إلى أسفل مع كلّ بيت ، وكأنّ هذه الأبيات في حركتها الانكسارية المتكررة شبيهة بالحركة التي تشكّلها الأمواج ، تنهض لتسقط ، وهكذا. وكأنها تشير أيضاً إلى أنّ كلّ شيء

---

(1)أحمد، كشك :القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص10،11.

في الحياة لابدّ من أن يصل إلى القرار ، والسقوط والنهاية ، وهذا ما تقابله تجربة الشاعر مع مدينته ، وهي تجربة متصلة بحياة الشاعر كما تتحدّث الأبيات ، فهي التي تسبّب لـه الأحزان المتراكمة ، المتغلبة على جسده المنهك ، وتتكـرّر الهاويـة والحفرة عند كلّ رويّ في أبيات القصيدة التي يتشكّل منها النص ، وبالتالي فقـد عبرت القافية عن الانكسار ، وعن الانثناء ، والانكفـاء ، وأنَّ لـون الفجيعـة فيها هـو الأقوى ، وقـد زادتهـا بـروزاً وحِـدّة في الـنفس (ألـف المـد)- والميم بعدها- التي تساعد في إطالـة الحشرجة ، وتعمّيق الآهات في الصـدور ، إضـافة إلى حسن التقسيم فيها ، وأساليب الإجمال ، والتراكم ، والتقابل الـتي عرفتهـا ، وتنوّع محسناته- كما سنرى في مبحث جناس التصدير- وصدق مشاعر صاحبه، ووطنيته ، وإنسانيـتـه.

و قد جاءت قافية القصيدة **مطلقة** ؛ بمعنى أنّ رويها كان متحركا بالكسرة، و القافية المطلقة هي التي يكون فيها حـرف الروي متحركاً بالحركـات القصـيرة وهي الفتحة ، الضمة ، الكسرة ، وقد يكون محركاً بالحركـات الطويلـة المشـبعة كالألف ، والواو ، والياء ، أو أن تشبع الحركات القصار ، ولعـلّ ابـن الرومـي وجد في هذا النمط من القافية متنفساً لما يجـول في صـدره ، ويعتمـل في ذهنـه ، وكأنّ امتداد الصوت مـع حركـة الكسـرة يلـبي رغبتـه في إسمـاع مـن حولـه ، والتعبير عن أحزانه ، ذلك أنّ الحركات أصواتٌ مجهـورة ، وأكثـر وضـوحاً في السمع من الأصوات الصـامتة ، ولأن الهـواء معهـا يخـرج مـن فـم النـاطق لا

يعترض سبيله عائق من أعضاء النطق التي قد تخفف من شدته ، ووضوحه. والقافية المطلقة هي أكثر شيوعا إذا ما قيست بالقافية المقيدة وهي التي يكون فيها الروي ساكنا ؛ إذ لا تكاد تتجاوز القافية المقيدة نسبة 10% من الشعر العربي ، كما أنّ قافية القصيدة جاءت **مردوفة** ، ذلك أنّ الحرف الذي يسبق الروي فيها هو حركة طويلة (ألف مد) وهو الردف .

كما أنّ قافية القصيدة- عطفا على كونها مردوفة ومطلقة- جاءت من نمط **قافية المتواتر**" وهي ما كان بين ساكنيها حرف واحد متحرك ، وتكون صورتها على ذلك(/ 0 / 0) ، وهي كثيرة عنده أصلا ، فقد جاءت هذه القافية في الديوان بعدد 872 نصا ، تمثل نسبة مئوية قدرها 42.68%"[1].

والجدير بالذكر أنّ ابن الرومي لم تستعص عليه أية قافية في هذه القصيدة ، يقول الباحث **شعيب محي الدين**:"ورغم الصعوبات التي كان يفرضها ابن الرومي على نفسه في اختيار قوافيه ، سواء في اللزوم أو عدم تجنب الحروف الخشنة والصعبة ، فإننا لم نجد في ديوانه الضخم قافية واحدة تظهر أنه يضطر إلى ما يريد . ونعتقد أن أسلوبه في الصياغة باعتماد ظواهر الإضراب والنفي

(1) شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي ، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي ، ص65.

والتقابل وغيرها مكنه من الحصول على القوافي المطلوبة لمطولاته"[1] ، ويجب الإشارة إلى ما رآه الباحث **عبده بدوي** في قول ابن الرومي:

72-لم أجبْها إذ كنتُ مَيْتًا فلولا

كان حيٌّ أجابها عن عِظامي

حيث رأى أنّ ابن الرومي قد أرهقه التعبير الفني عن الدورة الشعورية أيما إرهاق ، يقول:"وبصفة عامة فهو في هذا الصوت لم يسر به إلى مدى بعيد ، لأنه جاء في آخر القصيدة بعتد أن أجهدته القافية ، وفي ضوء هذا جاء التعبير بـ"عظامي" في هذا البيت. شاحبا وغير موفق...وأن الموسيقى يغلب عليها البطء ، والحزن ، وأن التعبير هنا يبدو ملتويا"[2].

ونود أن نتوقف لدى بيت من قصيدة ابن الرومي إذ ترك في مخامرتنا الإيقاعية نشازا ، وغربة موسيقية ؛ وأحسسنا ونحن ....

15-طَلَعُوا بالمهنداتِ جِهرًا فألقتْ

حَمْلَها الحاملاتُ قبلَ التمَّامِ

حروف القافية:

- **الردف:** حرف مد يدخل قبل الروي ، وهو في القصيدة ألف المد الذي يسبق حرف الروي الميم ، وليس من الضروري أن يسبق الروي بحركة ، بل قد يسبق بسكون ، وهنا لا بد من التزام هذا السكون ، لأنه جزء من الوزن ،

(1) المرجع نفسه ص361.

(2)عبده، بدوي دراسات في النص الشعري العباسي،190،

ونظـام تـوالي المقاطع...إلا أنّ هـذا الأمر لا يأتي إلا في الـقافـية المطلقـة[1] ، وقد جـاء روي قصيدة ابن الرومي مسبوقا بـحركـة طويـلة وهـي حركة **حرف المد** ، والفرق بين حـركة حرف المـد والفتحـة يكمـن في الكميـة ، فالفتحـة إذا طالت صارت ألف مد ، ولا جدال في أن التزام ابـن الرومـي حركـة المـد قبـل الروي في جميع القصـيدة قد أعـطى نغما موسيقيا مميزا ، ويرى الباحث **إبراهيم أنيس** أنّ موسيقى القافية في هذه الحالة- أي التـزام نفـس الحركـة الـتي تسـبق الروي في جميع النص- تَقْرُبُ القافية إلى الكمال. ولكن الشعراء لم يلتزموا هـذا في غالب الأحيان[2] ، أما التزام ابن الرومي بحركته الطويلة الناتجة مـن حـرف المد فيمكن أن نعزوه إلى أنّ " ألف المد هي الوحيدة بين الحركات التي إذا جـاءت قبل الروي التزمت في كل الأبيات ، لأنها أوضح كل الحركات في السـمع[3] ، ويصنف الباحث إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر القافية إلى مراتب أربعـة تصاعدية ؛ أفضلها وأحسنها ما كانت القافية التي يسبق رويها مد معـين في كـل أبيات القصيدة – وهو ما يوافق قافية القصيدة- ثم يقول:" ويحسـن أن نشـير إلى تلك **الحقيقة الصوتية** التي يدركها كل من له خـبرة بعلـم الأصـوات اللغويـة ، وهي أن حرف المد يتطلب للنطق به زمنا يعادل حرفا من حروف الهجاء مشكلا بحركة قصيرة ، أي أن النطق بألف المد مثلا يعادل في الزمن النطق بمقطع مثـل"زَ"

---

(1) **ينظر** : إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص264.

(2) المرجع نفسه ص265

(3) المرجع نفسه ص ن

أوْمَ" ، إن لم تزد ألف المد في زمنها. وعلى هذا فالقصيدة التي يسبق رويها بحـرف مد معين مراعى في كل الأبيات ، تعادل في أثرها السمعي تلك التي روعي فيهـا التـزام الحركـة القصـيرة قبـل الـروي وكـذلك الحـرف الـذي قبـل هــذه الـحركـة"(1).

- <u>الـروي:</u> حرف الروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، فهو أقـل ما يمكن أن يراعى تكرره ، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ، ... وهو الذي تنسب لـه القصائد أحيانا(2) ، فنقول: ميمية ابن الرومي لأنّ رويها الميم ، و" أساس القوافي الروي ، يلحقه المجر ، والوصل ، والخروج ، ويسـبقه الـردف ، والتأسيس والدخيل"(3). وقد جاء روي القصيدة **ميمًا** وهـو مـن حيـث النطـق يحصل بانطباق الشفتين على بعضهما بعضا في ضمة متأنيـة ، وانفتاحهمـا عنـد خروج النفس ، وهو من الحروف التي تجيء بكثرة رويا(4) ، ومن شروطها حين تقع رويا : ألا تكون **جزءا من ضمير** ، كما في الضمير الذي في أنتمـا والجمع ، على أن مجيء مثل هذه الميم وحدها في روي الشعر لا يكاد يتصور ، وإنما يكون ذلك في البيت أو البيتين . أما أن تكون كل أبيات القصيدة مختتمة بمثل هذه الميم فلا يكاد يقع في شعر الشعراء...وإذا حدث أن جاء الروي تلك المـيم الـتي هـي

---

(1) **<u>ينظر</u>** :إبراهيم أنيس: المرجع نفسه ، ص268،296.

(2) المرجع نفسه ص247.

(3)الطرابلسي ، محمد الهـادي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص38.

(4)إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر ص248.

جزء من الضمير وحدها ، حسن أن يلتزم معها الحرف الـذي قبلـها" [1]. وقـد جـاءت قصيدة ابن الرومي خالية من هذا النشاز ، إذ كان رويها جزءا من بنيـة الكلمة يقــول:

1-ذادَ عـــن مُقْــلتـــي لذيـــذَ الـــمنـــامِ
شُغْــلُهـــا عنـــهُ بالدمـــوع الْجســـامِ

2-أيُّ نـــومٍ مِنْ بعد مـــا حـــلَّ بالْبصْـــــ
ـــرَةِ مـــن تلكم الـــهنـــاتٍ الـــعظـــامِ

و"الميم في التراث العربي تعبر عن الضيق ، وحولها كـلام كـثير... و يـذكر اللغويون أنها ثاني حرف يكثر تردده في العربية بعد اللام" [2] ، فهي"حرف هجاء ولو قصرت في اضطرار الشعر جاز" [3].

تأسيسـاً علـى مـا سـبق ، نؤكـد علـى أن روي المـيم كصـوت ، يمتلـك خصائص وصفات متعددة (الجهر ، الغنة ،... ينضاف إلى ذلك انتماؤه لأشـباه أصوات اللين "فقد وجد المحدثون أن اللام والنون والميم تحتـل القمـم في بعـض الأحيان مثلها في ذلك ، مثل أصوات اللـين . ولهـذا اعتـبروا أصـوات اللـين ، ومعها اللام ، والميم ، والنـون أصـواتاً مقطعيـة لأنّهـا هـي الـتي تحـدد المقـاطع

---

(1) المرجع السابق ص ن.

(2) عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 185.

(3) الفراهيدي، أبو عبد الرحمن بن أحمد الخليل: كتاب العين، ج8 ، ص421 .

الصوتية في الكلام"[1] .....) ، وهي عناصر ذاتية تمنحه مقومات تنسجم مع التناقض الوجداني الذي يعيشه الشاعر ، ومع مقصديته ، وبذلك يساهم في تعضيد جنائزية القصيدة ، وسلبية محاورها الدلالية.

- **الوصل:** حرف مد ناتج عن إشباع الروي ، ولا يكون إلا واحدا من حروف أربعة هي الياء ، والألف ، والواو ، والهاء التي أُلحقت بحروف المد لكونها زائدة مثلها ، ولما كانت حركة الروي كسرة جاء حرف الوصل في القصيدة "**ياء**" لأنّه يتناسب مع الكسرة ، و قد جاء في المواضع التالية: (إبْهامي غرامي ، حامي ، الدَّوامي ، نِدامي ، حرامي ، يحامي ، خصامي ، مَقامي عِظامي).

حركات القافية:

حين نتحدث عن حركات القافية فنحن ندرك أنها قطع من حروف القافية غالبا ، وقد جاءت على النحو الآتي:

- **الحذو:** وهي حركة الحرف الذي قبل الردف ، وهو الفتحة في النص ، ذلك " أنّ الناظر إلى الحذو يرى أنه جزء من الردف ؛ لأن الفتحة التي تسبق الألف جزء من الألف... وحين نتكلم عن ثبات لصوت الألف ردفا

(1) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط5، 1979، ص 160.

فمعناه ثبات الفتحة أي الحذو[1] ، والفتحة من الأصوات السهلة مخرجا ، وهي أكثر مرونة على اللسان والشفتين من الضمة والكسرة ، وهـي تخـرج من طرف الفم بلا كلـفـة[2].

- **المجرى:** هو حركة الروي ؛ أي هو حركة المـيم ، وجـاء في القصـيدة كسـرة ، وهو في الحقيقة جزء من الوصل الذي يأتي بعد الروي ، ومـا جـرى علـى الوصل الذي هـو كـلٌ لهـا- مـثلا في يـاء "عِظامـي" - ، هـو جـار عليهـا بالضرورة. "والكسرة ثقيلة في النطق لأنّ الشفتين تتخذان معها وضـعا غـير مريح تحدث مـن اهتـزاز الحـبلين الصـوتيين مـع تكتـل مـقدم اللسـان ، وارتفاعه إلى أقصى درجة ممكنة نحو مقـدم الفـم ، دون أن يحبـس الـنفس بصفة نهائية ، أما الشفتان فتتراجعان إلى الخلف متخذتين وضـع الانكسـار ثم تنفرجان إلى أقصى درجة ممكنة"[3] ، وكل هـذه الصـفات غـير مريحـة لجهاز النطق ، إذ يرافقها الاهتزاز وضيق النفس ، وتكتل اللسان ، وانكسار الشفتين. ثم إنّ الكسرة في القافية حركة أساس ، لأنّهـا وقعـت علـى أهـم حرف(الروي/ الميم) ، ولا بد أن صفاتها المذكورة آنفـا تحكـي بشـكل ، أو بآخر موضوع القصيدة وهو المـأساة ، والانكسار الوجداني والنفسي الذي

---

(1) أحمد، كشك :القافية تاج الإيقاع الشعري، ص85.

(2) عبد المعطي نمر موسي: الأصوات اللغوية المتحولة،دار الكندي للنشر والتوزيع،إربـد ،الأردن ، ط1،2001، ص190.

(3)المرجع نفسه ص190.

يعيشه ابن الرومي. تلك إذن حروف القافية رأيناها قطعا من حروف القافية ، و رأينا التزامها نابع من التزام حروفها.

ومما لا شك فيه أنّ انتماء بعض كلمات القوافي إلى أجواء دلالية واحدة، مع بعض التماثل الصوتي المصحوب بتماثل دلالي يضاعف من التشابه الصوتي الدلالي لكلمات القوافي مما يخلق في القصيدة وحدة عمودية واحدة ، وهذا ما نلحظه في قوافي القصيدة إذ تتكون كلماتها - في معظمها- من **أسماء**، والأسماء بدلالتها على الثبات (فهي لا تحمل حركة ، و لا زمنا) ، تشير إلى الهاجس الذي يؤرق الشاعر ، والصفة التي يبحث عنها ، ولما لم يستطع تحقيقها على مستوى الواقع بثها في شعره فخرجت تعبيراً عن كوامنه ، وكأنّ الاستقرار الذي لم يتمتع به الشاعر في واقعه ، وفرّه في قوافي أبياته ، وهكذا "يبدو الشاعر- والقول لسليمان فتوح - ، كأنّ القوافي متنفسه الوحيد عما يضيق به صدره من الأشجان ، والأحزان وألوان الهموم .."[1].

أمَّا **الانسجام الصرفيّ** في القوافي فيظهر ـ بشكل جليّ ـ في انسجام المصادر التالية: الْجسام ، العظام ، الأوهام ، إقْدام ، الفطام ، اكتتام ، الإحكام ، انْهدام ، الإعظام ، انتقام ، ابتسام ، إلمام ، القيام ، صيام ، سلامٌ ، إلجام ، ونستثني هنا فعلا واحدا احتوى القافية – أي كان مقطعا للقافية- وهو" **يحامي**"

(1) شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، ص21.

و ذلك في قـولـه:

66-كيف ترضى الحـــوراءُ بالمـــرء بَعْـــلاً

وهـــو من دون حرمـــةٍ لا يـــحامـــي؟

وهكذا تتضح نزعة ابن الرومي إلى **إحكام نسيج** قصيدته بواسطة القافيـة المتكررة من بيت لآخر ، وذلك بتوحيد عناصرها ، فابن الرومي لا تضيـق عليه أية قافية ، يقول المـازني في حصاد الهشيم:" فليس ابن الرومي من تعييه القافيـة ، أو تضطره إلى غير ما يريد أن يقول ، وإنّك لتقرأ شعره فيخيل إليك أنـه يتنـاول الألفاظ ، ويـقسرها قسرا علـى إعطـاء المعـاني الـتي يقصـد إلى تبنيهـا والتعـبير عنها"[1] ، فابن الرومي كما رأينا فطري الطبيعـة ، بديـــهي الجماليـة ، ينسـاق وراء قوافيه انسياق الجداول داخـل المجـرى الأصيـــل ، وعلـى هـذا يتأكـد لنـا تطويع ابن الرومي لجميـع إمكانـات اللغـــة ، فالأسـلوب عنـده اختيـار واعٍ ، وتوزيـع محكم للعناصر اللغويـة .

من خلال ما تقدم يمكن القول إنّ تلاحم القافيـة مـع الـوزن قـد شـكل إيقاعا نغميا دالا على عالم الشاعر الحزين ، كما هو دال على تلك الحميمية بين الشعر والموسيقى ، فهذه العلاقة هي الخـيط العـاطفي الرفيـع الـذي يقودنـا إلى أسرار موسيقى القصيدة ، ومن ثمـة إلى تحديد الصـدق الشـعوري ومسـتويات الحرارة العاطفية ، وما إلى ذلك من الأحاسـيس والمشـاعر الـتي لا تفصـح عـن

(1) المازني ، إبراهيم عبد القادر: حصاد الهشيم ، ط7، المطبعة العصرية ، مصر،1961 ، ص240

نفسها إلا من خلال حبس النبض العاطفي عن طريق التناغم الموسيقي المنبعث مـن داخـل المـرثيـة.

2-الـموسيـقى الداخلية

2-الجنـــاس:

توسع العرب كثيرا في دراسة الجناس ، وهو من أقـدم الأسـاليب الـتي حظيـت بفـائق العناية عندهم ؛ إلا أنّ اختلافات كثيرة قامت بينهم في شأنه منذ القديـم ، ولم تتبلور إلا بعمل الزمان ، لا بعمل المجتهدين ، وهذه المشاكل أهمها قضية الدال ، إذن قضية المصطلح ثم قضية المدلول ، أي حـد الجنـاس ، ومنهـا قضية الأنـواع الـتي تندرج في صلبه[1] ، أما نحن في عملنا فسنقتصـر علـى مـا غلب مـن الآراء عند العرب واطـرّد فـي العـمـل به.

والجناس هـو: " استـعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفـتين ، أو مـادة واحـدة تمـخضت مـع كـل دال مـن الاثـــنين إلى التعـبير عـن معنـى خـاص ، متـقاربين ، أو متـحديـن في الأصوات ، ومخـتلفـين في المعـنى"[2] ، فـ"ظــاهرة التجنيـس في بنـية الخطـاب الشـعـري تجسّـد عنـصر التفاعــل بـين الصـوت ، والدلالـة "[3].

وأهم أشـكال الجـناس فـي القصـيدة هـي :

---

(1)الطرابلسي ، محمد الهادي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص64 .

(2) المرجع نفسه ص ن

(3) نور الدين، السد :(المكونات الشعرية في يائـية مالك بن الريـب) ، ملتقى علـم الـنص، مجلـة أكاديمية علمية يصدرها معهـد اللغـة العربية،وآدابها،جامعـة الجزائر،العـدد 14، ديسـمبر 1999، ، ص37.

• **الجناس بمراعاة التصدير**: "التصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر ، ويتمثل في إيراد اللفظ المتخير خاتمة للبيت وإطارا لعناصر قافيته ، مرة في صلب البيت ، قبل استعماله مرة ثانية في آخره"[1]. وأهم صوره:

- ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر وجاء في ثلاثة أبيات:

..........................(......) ....(......)

ومثاله ما جاء في مطلع القصيدة :

1- ذادَ عن مُقْلتي لذيذَ المنامِ

شُغْلُها عنهُ بالدموع الْجسام

وهذا كثيرا ما يكون في طوالع القصائد ، ولا غرابة في ذلك لأنّ الشاعر ملتزم في أغلب شعره باحترام التصريع"[2].

- ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول العجز:

..............................(......)..................(......)

يقول :

64-لم تغاروا لغيرتي فتركتمْ

حُرماتِي لمنْ أحلَّ حرامي

---

(1) الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 66.

(2) المرجع نفسه ص ن

ويقــول أيضا :

71-صــرخت :"يامــحمــداه" فهــــلاّ

قــامَ فيــهــا رعــاةُ حــقّي مَقامــي

ويقـول:

84-مَن غــدا سَــرجُــه على ظهر طرفٍ

فــحــرامٌ عليــه شــدُّ الــحــزام

وهــذا الشـكـل:" أقـل حـظـا فـي الموسيـقى"[1].

- ما كان الـلفظ الـمجانس الأول منه في غيـر منـزلـة:

....(......)

ومـن أمثـلتـه قـولـه:

22-كـــمْ أبٍ قــد رأى عَــزيــز بنــيه

وهــو يُعــلــى بــصــارمٍ صمصــام؟

ويـقـول:

66-كيف ترضى الحــوراءُ بالمــرء بَعْــلاً

وهــو من دون حرمــةٍ لا يــحامــي؟

(1)المرجع نفسه ص ن

ويقـول:

75-أنْــفــروا أيــها الكرامُ خــفــافًــا

وثــقــالاً إلــى الْــعبــيد الطَّــغــام

2* الجنـاس بـمراعاة مـقادير معـينـة:

- ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر و الثاني في حشو في العجز:

(......)...................... .... (......)........

5- لــرأيــنــا مستيقــظيــن أمــــوراً

حَسْبُنــا أن تــكــون رُؤْيَــا مَــنــــام

وقـــولــــه:

8- لهفَ نــفسي عليك أيتــهــا البصــــْ

ــــــرةُ لهفاكمثْل لــهْــب الــضِّــرام

- ما كان اللفظ الأول منه في حشو الصدر والثاني في حشو العجز:

............(......) .... (......) ....

و جاء في مثاليــن ؛ الأول قولــه:

30- مــن رآهنّ في الــمقاسمِ وسْط الْــزّ

َنــجْ يُقَــسَّــمن بينــهم بــالسِّــهــام

والثاني في قولـــه:

69-مَثِّـــلوا قولـــه لـــكــم أيُّها النـــا

سُ إذا لامـــكـــمْ مـــع الـلـــوَّام

3* بقيـة أنـواع المـنـازل:

_أي الجناس الذي جاء مرسلا غير مقيد بتصدير ، ولا بمقاديـر معـينة ، وهذا حظـه من الموسيقى محصور فيما يتولـد عـن أصـوات داليـه ؛ مـن ذلـك قـولـه:

15-طلــعوا بالــمهنــدات جِهرًا فألقت

حــمـــلـــها الـــحاملات قبل التمَّـــام

و قـولـــه :

77-صـــدِّقــوا ظنَّ إخـــوةٍ أمَّــلــوكم

و رجـــوكم لِـــنَــبـــوْةِ الأيـــام

ومن خلال هذا التوزيع نلحظ أن الشـاعر حـرص عـلى إقامــة تناسـب دقيق في توزيع الجناس ، عبر مواقع محـددة في الغالـب ، ممـا يـوحي بـأنّ هـذا الالتزام كـان اختـيارا فنـيا ، ارتـبط برغبتـه فـي تجـديـد نفـسـه الشـعـري.

أما وظائف الجناس ، والتي تنضاف إلى الإطار الموسيـقي العام فيمــكن أن نجمـلها فيـما يـلي:

- **وظيفة التقـارب:** وذلك بأن يكون اللفظين المتجانسين متقاربين دلاليا ؛ ومثال ذلك قولــه:

77–صــــدِّقــوا ظنَّ إخــوةٍ أمَّــلـــوكم

و رجــــــوكم لِـــنَـــبــوْةِ الأيـــــــام

ويسمى هذا النوع مـن التقـارب بـ"الترادف الحقيقي"ذلـك أن المتجانسـين عطفا على أنهما متقاربين دلاليـا ، يختــلفان في أصلهـــما ، إلا أنـــه بــقدر مـا تنـاسبت الأصـوات وتجانست بقـدر ما تشـابكت معانيـها وتـرادفت .

ومـــن الأسمـــاء قولـه:

64–لـــم تغــاروا لغيرتـــي فتـــركتــــمْ

حُرمـــاتِـــي لـــمـــنْ أحـــلَّ حـــرامي

فالزوجين المتجانسين هنا يدخلان باب الـترادف فمـدلول "حرمـاتي"ترتبط بالشرف ، ومدلول حرامي فيها مخالفة الشرع ، وترك الشرف فيه مخالفة للشرع . فالأزواج المتجانسة (حُرمـاتِـي ، حـرامي) هنا تدخل في باب الترادف الحقيقي ، ذلك أن أصل كل زوج يختـلـف عن الآخر ، كما في المثال السابق.

أما الترادف الازدواجي ، الذي يشترك فية المتجانسـين في أصـل واحـد ، فنذكر قـولـــه:

71–صـــرخت :"يامـــحمـــداه" فهـــــلاَّ

قـــامَ فيـــهـــا رعـــاةُ حـــقّي مَقامـــي

- **وظيـفة التقابل**: وهـو المعنـى الرئيسـي الـذي ارتـبط بمعظـم أشـكال الجناس، ولا نقصد بالتقابل هنا التضاد فحسب ؛ بل قد يشـمل التكامـل أيضـا كما سنرى ، ومن أمـثـلتـه : - التقابل التكاملي ومنه قولـه:

22-كـــمْ أبٍ قـــد رأى عَـــزيـــز بنـــيه

وهـــو يُعـــلـــى بـــصـــارمٍ صمصـــام؟

فـدالـة" صارم" هي اسم سيف ، في حين أن دالـة"صمصام" هي صفة من صفاتـه و معنـاها "السيف الذي لا ينثني"[1] ؛ فيظهر لنا التـقابل التـكاملي بـين الدالـين.

- أما التقابل التضـادي الذي أساسـه التنافر بين المتجانسين فمن أمثلتـه قولـه:

1-ذادَ عـــن مُقْـــلتـــي لذيـــذَ الـــمنـــامِ

شُغْـــلُهـــا عنـــهُ بالدمـــوع الْجســـام

فلفظة المنام بدلالتـــها على معنـــى الراحـة/ الهـــدوء ، معنويـــة. بيـــنما لفـظـة: السجام/ الحركية ، (أي الدموع المنصبة مـن سـجم- سـجوما الـدمع : سال)[2]، هي لفظة مادية ، وهنا تتجلى وظـيفة الجناس التقابلية ، الضـدية ، بين المعنـوي والمـادي ، فالمنـام عنـوان الطمأنينـة ، ولفظـة "السـجام" - المرتبطـة

---

(1) الفيروز آبادي، مجد الدين محمد ابن يعقوب: القاموس المحيط ، مادة (صمم)، ص 1130.

(2) جـورج ، عبـدو معتـوق : ابـن الرومـي الشـاعر المغبـون ط1، دار الكتـاب اللبنـاني، بيروت،1975، ص 105.

بالــدموع- عنــوان الحــزن ، فالـمنــام ، و السجــام –إذن- متجانســان متـضـادان.

ومن الأمثلـة المندرجـة في هـذا السياق أيضـا: التضـاد في الصفـات:

75-أنْــفــروا أيــها الكرامُ خــفــافًــا

وثــقــالاً إلــى الْــعبــيد الطَّــغــام

والمتـأمل لهـذه القصيدة يجـد أن ابن الرومي وظــف:الجناس الناقص بكثرة، وهو الذي اختلف فيـه اللفظـان في شـرط أو أكثـر(نــوع الحـروف ، عـددها ، هيئاتها الحاصلة من الحركات ، والسكنات ، وترتيبها) ومنه نذكـر:

* **جناس الاشتقاق:** وهـو الـذي يشـتمل علـى كلمـات متشـابهة في الاشتقـاق[1] ، و مثاله : (قـام/ مقامي) ، وقد جعل ابن الرومـي هـذا النـوع البديعي وسيلة لغويـة ليرسخ من خـلالها فكـرة الاستصـراخ ، والانتقــام مـن الزنـوج ، وكأنّ هـذا النمط من الجناس عطفـا علـى دلالتـه الموسيقيــة ، نجـده يرتبط بسياق الكلام ومعانيـه المتآلفـة .

* **الجناس المصحف:** هو شكل تتفق كلماته في نوع الصوامت ، وتختلف في النقط والدلالـة ، وقد تناولتـه اللسانيات ضمن معالجتها للنظم الخطيـة مـن

(1) أحمد، أبو حافة : البلاغة والتحليل الأدبي ، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنـان،1996، ص201.

حيث تجعل الخط وحدة أساسه تقابل الوحدة الصوتية المميزة في الصوتيات الوظيفية[1].

وقد جاء في مثال واحد وهو:

84-مَن غدا سَرجُه على ظهر طرفٍ

فحرامٌ عليه شدُّ الحزام

فالزوجين(حرام/ حزام) عبارة عن ثنائية دنيوية تباينت وحداتها الخطية ؛ لاختلافها في النقط ، فالراء في (حرام) عارية من النقط ، أما الزاي في (حزام) فوقها نقطة ، هذا الاختلاف في الوحدات الخطية أدّى إلى الاختلاف في المعنى ، فدلت حرام على الممنوع شرعا ، والحزام على أداة من أدوات المعركة والحرب.

* **الجناس اللاحق:** الأزواج الدنيا في هذا الضرب تتباين في الدلالة ، وتختلف في الوحدات الصوتية من حيث النوع ، والتباعد في المخرج[2] ، ومثال ذلك قوله:

8-لهفَ نفسي عليك أيتها البصْ

رةُ لهفاكمثْل لهْب الضِّرام

---

(1) فاطمة محجوب: دراسات في علم اللغة ، ط2 ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1976، ص 82.

(2) رابح ، بوحوش : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، ص72.

فما يميز هذا البيت براعة ابن الرومي في استخدام فن التجنيس بين **لهفَ** ، **ولهْـب** ، وهما ثنائيتان متباينتان في الوحدات الصوتية ؛ في المخرج ، مختلفان في الدلالة ؛ وقد كان اختلاف الوحدات الصوتية في هـذا المثـال **في الأخـير** ، مـن خلال حرفي" الفاء" في لهف ، و"البـاء" في لهب ؛ فالفـاء رخـو ، مهمـوس ، منفتح ، شفوي ، أمـا الباء فهو شديد ، مجهور ، منـفتح ، شفـوي.

وعلى الجملة فـالمتفحص لهـذه الأنمـاط مـن الجناســات يلحــظ النزعـة الواضحـة مـن ابن الـرومي إلـى استخدام الجناس الناقص وهو "مـا قـام علـى مضارعـة"[1] ، أكـثر من التام وهـو" ما قـام على مماثلـة"[2] ، ويمـكن أن نفـسر هيمنة نمط الجناس الناقص ؛ إلى حرص ابن الرومي على استخدام الإمكــانات الموسيقية بقدر ما تسـاعد على إدراك المدلول ، وتقريبـه إلى الأفهـام ، ذلـك أن استيعاب الجناس التام يحتاج إلى عون لغـوي كبير ، وبالتالي يصـعب إدراكــه ، وهو عكس الجناس الناقص/ المضارع ، الـذي يسهل إدراكه ، ينضاف إلى ذلـك التفسير ، تعليل آخر وهو أنّ هيمنة الجناس الناقص على الـنص تـآزر و انطبـق على ما انتقص من نظام حياة الشاعر ، و مدينته. و المتـأمل لهــذه الجناسـات- أيضا - يجد أن نسبة معتبرة منه ، قد تم بين لفظ القافية ، و لفـظ سـابق لــه في البيت ، الأمر الذي يؤكد تواشج ، وتآزر الاثنين في تأدية وظيفة شعرية واحدة ،

---

(1) الطرابلسي ، محمد الهادي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص68.

(2) المرجع نفسه ص 66

وتقويـة دلالة واحدة أيضا ، إذ وفر هذا النمط من الجناس للنص كثافة إيقاعيـة متميزة ؛ وذلك عن طـريق خـلق مواقـع وقف ، ونهايات إضافية في القصيدة ، بحيث يُخـيل للمتلقي أنّ البيت الواحد قد تفكك بفعـل الجناس ، وصار أبياتا ، لما بين الـقوافي ، وأشكال الجناس من تشـابه كبير ، يجعل عملية التفريق بينهمـا صعبة سماعا ؛ وكأنّـي بابن الرومي هنا لم يكتف بمواقـع الوقــف الـتي توفرهـا القوافي ، بل أدرج كلمات أخرى مجانسة لها ، تسـتدعي وقفـات إضـافية لتأمـل صور الخراب المتداعية والحسرة عليها ، ثم إنّ هذا النوع من الجنـاس قـد أتـاح تكـرار صـوتين بـارزين في القصــيدة ؛ همـا ألـف المـد(الــردف) ، وحــرف الميم(الـروي) ، وتكرار هـذين الصوتين كان له عمـيق الأثر في الدلالـة النفسية للشاعـر-كما سنـرى ذلك في مبـحث تكرار الأصوات- ، يقـول الباحث **محمد أبو شـوارب:** "وعـلى كل فقد كمن التـجديد الإيقـاعي الـذي أنتــجه شـعراء هذين القرنـين في موسـيقى النسـيج ، التي حاول الشعراء تكثيفها في قصـائدهم عن طــريق إشاعــة غـير واحـد مـن العناصـر الإيقاعيـة في مقـدمتها القـوافي الداخلـية" [1] ، وعلى هذا تتجلى القدرة الإبداعية التي تسلح بها ابن الرومي ؛ بحيث أحسن استثـمارها في عـزف ألـحـان بـكائيتـه.

ومـن خـلال ما تقدم يتبين لنـا أنّ ابـن الرومـي وظـف الجنـاس لخدمـة مستويي الإيقاع والدلالة معا ، معتمدا على مبدأ الاختيار ، والتوزيـع ، فــكان

(1) محمد مصطفى أبو شوارب : شـعرية التفـاوت، مـدخل لقـراءة الشـعر العباسـي، دار الوفـاء للطباعة والنشر،الإسكندرية ، مصر ،2002، ص 116.

لهذا المسلك البـديعي عظيم الأثر في تشكيـل البنيـة الإيقاعية للقصيـدة ، الدالة على حالتـه النفسيـة التي آل إليها بعـد خـراب البـصـرة.

2-ب-التماثل الإيقاعي:

إذا كانـت موسـيقى القصـيدة تقوم على الأصـوات الفنـية الراجعـة إلـى البـحـر ، والتفـعيـلة وما ترتـب عليهـما مـن أساليـب ، فإنّـها تقـوم أيضـا على أصـوات متماثلـة إيقاعيا ، تـتمثل في المتتاليـات الإيقاعيـة "وهـي عبارة عن سلاسل من الوحدات الكلامية الدنيا ، أفعال ، أو أسمـاء عـادة"(1).

وتقوم سلسلة المتتاليـات في نـص ابـن الرومـي- غالبـا- علـى تـرابط حلقتين برابـط معنوي تارة ، وبرابط لفظي تارة أخرى ، أو بوتد أسلوبي بتعبير عبد المالك مرتاض ، وقد ساقها ابـن الرومـي في قصـيدته بغيـة تـأليف صـورة المعاناة ، وتفصيلها ؛ فـقد نجد تماثلاً صوتيّاً متقاربـاً بـين الأشـطـر المتجـاورة ، وأهم أشكال التمـاثــلات هـي:

<u>2/أ- التـقـطـيع:</u> ونقصـد به التـزام الشاعـر نفـس التـركيب في كثيـر من الأبيات المـتتاليـة منـهـا:

2-أيُّ نــومِ/ مِنْ بعد ما /حــلَّ بالْبصْــــ

ــرَةِ مــن تلكم الــهنــاتٍ الــعظـام

---

(1) الطرابلسي ، تحاليل أسلوبية، ص 32، 33.

3-أيُّ نـــومِ /مِـــنْ بعد ما/ انتهـــك الزَّنْـــ
ـــجُ جـــهـــارًا مـــحـــارمَ الإســـلام؟

وقـــولـــه:

9-لـــهفَ نفسي/ عليك/ يـــا معْدَن الْخيـــ
ـــرات،/ لـــهفًـــا/ يُعضُّنـــي إبْـــهـــامـــي

10-لـــهفَ نفسي/ عليك/ يـــا قُـــبَّةَ الإســـ
ـــلام،/لـــهفًـــا/ يطـــولُ منـــه غـــرامـــي

11-لـــهفَ نفسي/ عليك /يـــا فُرضةَ البلـــ
ـــدان/ لـــهفًـــا/ يَبْـــقَـــى على الأعـــوام

وقـــولـــه:

21-كـــمْ أخٍ/ قـــد/ رأى /أخـــاهُ صريـــعًـــا
تَـــرِبَ الْخـــدِّ بـــيـــن صرْعـــى كرام؟

22-كـــمْ أبٍ /قـــد/ رأى /عَـــزيـــز بنـــيه
وهـــو يُعـــلـــى بـــصـــارمٍ صمصـــام؟

وقـولـه:

29–مـــن رآهنَّ /فـــي الْمسَـــاق/ سبـــايـــا

دامـــــيات الوجـــــوهِ للأقـــــــدام

30–مـــن رآهنِّ /فِي الـــمقاسمِ /وسْط الْـــزّ

َنـــجْ يُقَـــسَّـــمن بينـــهم بـــالسِّـــهـــام

وقـولـــه:

32–مـــا تذكَّـــرتُ /مـــا أتـــى/ الزنـــجُ إلاَّ

أضـــــــرمَ القـــلـــبُ أيَّـــما إضْــــــرام

33–مـــا تذكَّـــرتُ/ مـــا أتـــى/ الزنـــجُ إلاَّ

أوجـــعـــتْـــنـــي مـــرارةُ الإرغـــــــام

وقد كان لهذا التقطيع كبير الأثـر إيقـاعيا ، و دلاليـا ؛ إذ تـعـانـق مـع الجـو المـأسـوي للـنص.

<u>2/ب– المـوازنـة(التقطـيع الأفـقي):</u> يتمثل هذا الأسلوب من التقطيع في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفـردات يناسـب تقطيـع كـل منهـا في الشطرين الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة [1] ، وهذا الـنوع من

(1) الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص77.

التقطيع هو الذي استوقف القدامى ، واصطلحوا عليه بـ"الموازنة"[1] ، ومن تجلياته في القصيدة نذكر:

• **الازدواج** وقد ساهم في استقامة المعنى والنظام معا ، كم ساهم في كمال الصورة يقول:

12-لهفَ نفسي/ لجمعك/ المتَفَاني

لهفَ نفسي/ لعزِّك/ المُسْتضَام

وقوله:

19- كمْ أغصُّوا /من شاربٍ/ بشرابٍ

كم أغصُّوا/ من طاعمٍ /بطعام؟

وقوله

43-أين تلك / الْقصور /والدُّور فيها

أين ذاك /البنيانُ /ذو الإحكام؟

إنّ توظيف ابن الرومي لهذه المتتاليات عموديا ، وأفقيا (على مستوى البيت الواحد ، وعلى مستوى القصيدة) لا ينبغي أن يفهم على أنه صناعة وحسب ، ولكنّه صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بوساطة تعادل التراكيب النحوية ، وتشاكلها ، أو إعادتها من خلال ألفاظ ذات إيقاعات متساوية تماماً ؛ إذ تتواشج اللغة في اللغة ، من خلال إيلاج الشطر بالشطر ، أو البيت في

(1)القيرواني، أبوالحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ونقده ، ج2، ص 19،20.

البيت، إلى أن يتماهيا تماهياً جسدياً ، فيكون هذا التماثـل ، والتمـاهي الصـوتي المتصل ، نتيجة من نتـائج تمـاثل الـدلالات المتصـلة فـي القصـيدة ككـتلـة واحـدة.

ونلاحظ أن المادة اللغوية التي نسج منها هذا الكـلام متماثلـة بحيـث نجـد قيما لغوية واحدة هي التي تتكرر ، متماثلة لتتشاكل فيما بينهـا ، فتكـون نسـجا عجيبا متناسقا يشبه منغومة موسيقية متجانسة ، إلى درجة أنه يمكننا تقـديمها في شكل معادلة ، أو جدول تتماثل فيه القيم.

2-**ت -التدوير:**

يتمثل في إزالـة الحاجـز الجـزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيـت ، وإخـراج البيت في قالب واحد ، يصل بين صدره وعجزه لـفظ مشترك بينهما ؛ فالتـدوير يلـغي الثنائية الجزئـية في البـيت ، ويُخـضع البيت لوحـدة متماسـكة الأجـزاء[1].

يقع النص في ستة وثمانين بيتا (86) ، منها ستة عشر(16) بيتا مدورا ، وهي نسبة تمـثل تقريـبا خُمُـس القصـيدة(1/ 5) ، أي مـا يعــادل 18.60% ، والأبيـات المـدورة هي:(2-3-8-9-10-11-14-30-39-52-69-80-81-83-85-86) ، والمتأمّل لهذه الأبيات يجد أنّ أكبر وحدة تتالى فيها التدوير هي الـوحـدة الثانيـة يقــول:

---

(1)الطرابلسي ، محمد الهادي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص85.

08- لهفَ نــفسي عليك أيتــهــا البصــْ ـــــــرةُ لهفا كمثْل لــهْــب
09- لـــهفَ نفسي عليك يـــا معْدَن الْخيـــ ـــرات، لـــهفًـــا يُعضُّنـــي
10- لـــهفَ نفسي عليك يـــا قُـــبّةَ الإســـ ـــلام،لـــهفًـــا يطــولُ منـــه
11- لـــهفَ نفسي عليك يـــا فُرضةَ البلــْ ـــدان لـــهفًـــا يَبْـــقَـــى على

وعلى هذا النحو نلاحظ التشاجر الوثيق بين البنية التركيبية الموسيقية لهذه الأبيات المدورة ، وبين دلالاتها المتأججة حزنا ولهفة ، يقول الباحث **عبد المجيد الحر**:" إنّ هـذا التلهف الملتهب في زفرات شـاعرنا المتأججة بنـار الأسـى تصور فتـنة تثلم مدينة سمحاء ، يرمز بهـا إلى الإسـلام الـذي ترفـع شعـاره ، بحصانة أبنـائها ، وحصافتهم ، وبهذا التلهف كان الشاعر المفـتن الــذي سـجل هذه الثورة الزنجـية بنفس طويل ، إنْ ظنّ بتـقديـره التاريـخ ، فإن علـى الفـن والأدب ، أن يعــرف لـه قـدره" [1].

ومن خلال هذا التشكيل الأسلوبي- المتمثل في ظاهرة التدوير- نلحظ وظيفة التدوير ، و التي تكمـن في " إخراج القصائد من نسقها العمـودي الثنـائي إلى نسق عمودي جديد موحد الإطار ، البيــت فيــه محدود المـدى ، خفيــف الـوقـع" [2].

(1) عبد المجيد الحر ابن الرومي عصره، حياته ، نفسيته ، فنه من خلال شعره ، ص 178.
(2)الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص85.

2-ث-الطبـاق والمقـابـلة:

الطباق هو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام ، أما المقابلة فهـي الجمـع بين أكثر من ضديـن ، أو الجمع بين معنيين متضادين في الكلام[1] ، ويسـتخدم الباحث **محمد الهادي الطرابلسي** مصطلح المقابلـة ، كمصطلح دال على الطباق، والمقابلة معا[2] ، وهو مـا سنتـبعه في بحثنـا . تكمـن قيمـة التضـاد– المقابلـة– أسلوبيا في "نظام العلاقات ، الذي يقيمه بين العنصـرين المتقـابلين ، وعلـى هـذا فلن يكون له أيّ تأثير ما لم يتداعَ في توال لغويّ ، وبعبارة أخرى : فإنّ عمليات التضاد الأسلوبية تخلـق بنيـة ، مثلـها في ذلـك مثـل بقيـة التقـابلات المثمـرة في اللغة"[3]. وأهم أنـمـاط المقابلـة في نـص ابن الـرومي :

• **<u>بحسب الإطار اللغوي:</u>** ونعني بذلك استعمال لفظـين اثـنين متضـادين بحكم الوضع اللغوي ، لا يشترك معهما في ذلك ثالث ، فالشاعر في هـذا النـوع من المقابلة يستسلم لضغط المعجم المشترك على إمكانيـات التصـرف الخاصـة ، وإرسال الكلام فيصغر بذلك حظـه من التفنن فيه ويعظـم شأنــه في اسـتخدام الرصيد اللغوي العام[4] ، ومـن هـذا النمـط نـذكـر:

---

(1) <u>ينظر</u>: المرجع نفسه ، ص95

(2) <u>ينظر</u>:المرجع نفسه ص ن.

(3) صلاح، فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 256

(4) <u>ينظر</u>: الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص95

المقابلة بين الأسماء:

من ذلك المقابلة بين "البكاء"، و"الابتسام" في قوله:

51- خاشِعَات كأنَّها باكيـاتٌ باديات الثُّغور لا لابتسام

ومثل قوله:

78- أدركوا ثأرهمْ فذاك لديْهم مثلُ ردِّ الأرواحِ في الأجسام

و قد يكون بين اسمين متعاقبين نحو قوله:

45- سُلِّط البثقُ والحريقُ عليهم فتداعتْ أركانُها بانْهدام

فالبثق هو الماء - البثق: موضع انبثاق الماء- والحريق هو النار فجاءت المقابلة بين الماء والنار ؛ في إطار التقابل التكاملي ، حيث كانت وسيلة الزنوج في عدوانهم هي : إحراق ، وإغراق المدينة. يقول الباحث **عز الدين إسماعيل**: " إذ سلط عليها الزنج الحريق من جهة ، وسقوا إليها الماء لإغراقها من جهة أخرى" [1].

وتتجلى المقابلة اللغوية بين الأسماء أيضا في مقابلته بين الأمكنة والاتجاهات ، عن طريق توظيفه للثنائيات الضدية البنيوية ؛ منها ثلاثة في العجز (يمين / شمالٍ / خلْفِهم / أمام) ، وقد استعملها ابن الرومي

(1) عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص 377.

للدلالـة على عموم الفتنة والفساد الذي حلّ بأهل بالبصرة ؛ يميـنا وشمـالا... يقـول :

18- إذْ رمـــوْهمْ بنـــارهم مـــن يـــمـــين وشـــــمـــالٍ وخـــلْفِـــهـــم وأمـــــام

ويـقـول مقابلا بيـــن(جهـرًا / اكتـتام) :

25-كـــمْ فتـــاةٍ بـــخـــاتِـــم الله بِـــكْـــرٍ فضـــحوهـــا جهـــرًا بغـــير اكتـــتـــام؟

إنّ التضاد بين الأسماء يغـني بنيـة القصيـــدة ، بوصـفه اختيـاراً وربطـاً للعناصر الفاعلة في السياق ، ونسيجه المتناغم ، وهذه البنية هي نظام كامل مـن التوزيعات ، والإشارات ، والوقفات ، والحركات ، الـتي تغــني الـنصّ وتمنحـه تميّزه ، وهكذا يؤدّي التضاد الاسميّ إلى تشابك الـدلالات ، والإيحـاءات ، ممَّـا يسهـم في تفاعـلها وتـوالدها ، ومن خـــلال تفـاعلـــها وتوالـدها ينمـو غطـاء القصيدة ويتكاثـر، وخير مثال على ذلك قـــولـــه:

72 لم أجـــبْها إذ كـــنتُ مَيْتًـــا فلـــولا كـــان حيٌّ أجابـــهـــا عن عِظـــامـــي

وقـولـه:

75-أنْـفـــروا أيـــها الكرامُ خـــفـــافًـــا وثـــقـــالاً إلـــى الْـــعبـــيد الطَّـــغـــام

المقابلة بين الفعل والفعل:

يولد هذا النوع من التضاد صراعاً ، وتوتراً بين طرفين ، وأطراف متعددة ، عبر فاعلية مزدوجة تخلق تحويراً في الدلالات اللغوية ، وتبديلاً في الأشكال الثابتة ، وذلك الازدواج يؤديّ في النصّ إلى تشكيل تحوّلات ومتغيّرات دلالية. و هكذا يتم تشابك سياقات النصّ الشعريّ ، بتضافر البنية الفعلية القائمة على التضاد ، رغم أنه أقل نسبيا من التضاد الاسمي ، يقول:

34- رُبَّ بيعٍ هناكَ قد أرخصوه طالَ ما قَدْ غلا على السُّوام

وتتجلّى هذه الفاعلية – أيضا – عبر الثنائيات الضدية من خلال الأفعال الماضية ، يقول:

38-رُبَّ قوم باتُوا بأجمع شَمْلٍ تركوا شَمْلَهُمْ بِغَيرِ نظام

ومن هنا يولّد الفعل الماضي(في هذه القصيدة) طاقة تعبيرية ، وقدرة تحويلية على تمثل الواقع ، وإثارة الحدث ، ممَّا يسهم في تكثيف الدلالات الفعلية، كما يستطيع التقابل الفعليّ في حركته الأدائية ،" أن ينافس تلك الأنماط التصويرية المألوفة ، إذ يستطيع أن يفاجئ ـ بانسيابه المتدفّق ـ مشاعر المتلقِّي ويجذبها إلى دائرة كونه المتفرّد بفاعلية الحركة وحيوية التعاقب والصيرورة ، واستمرارية التدفّق والتجدّد. والتضاد الفعليّ يربط الأنساق ربطاً جيّداً ، بفاعليته الدلالية . وهنا تختلف قيمة كلّ نصّ عن سواه من خلال علاقاته

الضدية ، وطاقته التعبيرية ، التي تتجلّى في شعريته ، وذلك بتجاوزه للأنماط والقوالب اللّغوية المألوفة ، وتوظيف للمعادلات الصوتية والإيقاعية "[1].

وعلى هذا فالتقابل الفعليّ "بين الأفعال"، والاسميّ "بين الأسماء" يشكّل كوناً متناقضاً، يحمل جدل الواقع والذات ، في صراعهما ، وذلك عبر نسيج النصّ الموسيقيّ.

التقابل التضافريّ بين صيغتي الاسم والفعل :

هو نوع من التضاد بين صيغتي الاسم والفعل ، يولّد نوعاً من الصراع المتواتر ، والجدلية الديناميكية ، والحركة المتحوّلة في بنية النصّ ، بين الثنائيات المتضادة ، ويهدف هذا النوع من التضاد إلى استدعاء العلاقات المتضادة ، وتعميقها وتخصيبها ، وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة من الثنائيات ، التي تستدخل عالم التناقض ، والمفارقة إلى النّص ، إذ تقيم جدلاً بين العلاقات ، التي تخرج عن مداها الضيق ، إلى أبعاد دلالية لا حصر لها [2] ، و يتجلّى هذا النمط من خلال قوله مقابلا بين فعل الأمر "**فاسألاه**" والاسم "**جواب**" يقول:

40- فاسألاها ولا جواب لديها لسؤالٍ ومَنْ لها بالْكلام

---

(1)عصام ، شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005، ص54.

(2) المرجع نفسه ص63،64.

ومن هنا تتشكّل الدلالات المختلفة ، وتتوالد ، وتتضافر فيما بينها مشكّلة شبكة من العلاقات النابضة ، التي تشكّل بنية اللغة الشعرية في هذه القصيدة من خلال الطاقات ، والإمكانات غير المحدودة لهذه اللغة.

يقول في بيت آخر:

53- فسألاهُ ولا جوابَ لديْه أين عُبَّادُه الطّوالُ القيام؟

والجدير بالذكر هنا أنّ التقابل التضافريّ يسهم في خلق فاعلية حركية ، بين الاسم والفعل ، بتضافر البنية الضدية للأسماء ، والأفعال ، الاسم الذي يدّل على الثبات والاستقرار والديمومة ، والفعل الذي يُفَجِّرُ الحركات المتتالية والأحداث المتتابعة ، واللحظات المتجدِّدة ، وما يثير الانتباه أنّ التضاد التضافريّ ، بما يبثّه من إيماءات وإشارات دلالية مكثَّفة ، يولّد فاعلية حركية ، تمكِّنه من التغلغل إلى الثنايا غير المرئية من النصّ ، للكشف عن الصراعات والتناقضات ، والانبثاقات الفكرية ، والروحية ، والنفسية ، التي تتبطَّن رحم النصّ. ويتجلى التقابل التضافري– بين الفعل والاسم –أيضا من خلال قوله:

64- لم تغاروا لغيرتي فتركتمْ حُرماتِي لمنْ أحلَّ حرامي

ومن التقابلات اللغوية نجد **المقابلة التركيبية** ، من ذلك مقابلته بين الماضي/ المشرق ، والحاضر/ الحزين المحمّل بالمآسيّ ، والآلام ، فيتأكد بذلك خطّ المأساة في المكوّنات الزمنية للقصيدة ، يقول:

49- وُطِـئتْ بالهــوان والذُّلِّ قــسْــــراً بــعــد طــولِ التبــجيلِ والإعــظــام

فالذل لا يظهر الأشياء على حقيقتهـا بـل يزيّفهـا ، ويطمـس معالمهـا ، والقسر ، والذل من حقل دلاليّ واحد ، وكلاهما نقيض الراحة والطمأنينة التي ترتبط بالتبجيل والإعظام ، و الشاعر بذلك يجمـع بـين المتناقضـات ، أو بمعنـى أدق بين المتباعدات ليخلق جواً من التـأزم ، والتمـزّق والانكسار ، الذي غشّى وجـدانـه في كثـير مـن مشـاهـد القصيـدة.

ومن هذا النوع التقابلي التركيبي قولـــه حاثـا ، ومستصـرخا قومـه علـى النهوض في وجـــه الزنـــوج:

86–فاشْـــتـــروا البـــاقياتِ بالْعَرض الأدْ نـــى وبـــيعوا انقطـــاعَـــه بالـــدَّوام

فمن خلال المفردات المتقابلة التالية:" اشْـتـروا/ بــيعواً" ، و البــاقياتِ " / انقطاعَـه"، يتجلّى العمق في الصورة ، النابع من التتابع التقـابليّ بـين الصـورتين معاً ، ممَّا يؤدّي إلى توليد أقصى الطاقات الشعرية إيقاعياً ودلالياً ، بين المفـردة ، والمفردة ، والجملة ، والجملة في كل منهـمـا.

• **بحسب الإطار السياقي**: وهي الـتي يتقابـل فيهـا الشـقين لـيس بسـبب الوضع اللغوي ، وإنما أسلوب الشاعر وحده الـذي لا يخضـع لضـغط المعجـم

المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني[1] ، ومن أمثلته نذكر:

المقابلة بين (مستيقظين ، و مَنام) يقول:

5-لـرأينـا مستيقـظين أمـوراً حَسْبُنا أن تكـون رُؤْيَا مَـنام

قابل ابن الرومي بين " مستيقظين" ، و"منام" فـ لفظة "مستيقظين" يقابلها " النوم" في اللغة ، ولفظ المنام ، يقابله لفظ "الحقيقة" ، ولكن مستيقظين مؤشر على حقيقة الشيء وبيانه ، بينما المنام يرتبط بـ النوم" ، فيكون جمع ابن الرومي بين دالة "مسيقظين" ودالة "منام" على هذه الصورة مقابلة سياقية.

و يجمع أيضا بين بارزًا/ لِـثام ، في إطار المقابلة السياقية ، يقول:

26-كـمْ فـتـاةٍ مصونةٍ قد سـبـوْهـا بـارزًا وجـهُـها بغيـر لِـثـام؟

فدالة "بارز" يقابلها في اللغة مستتر ، أما اللثام فهو وسيلة للستر.

وقوله أيضا:

75-أنْـفـروا أيـها الكرامُ خـفـافًـا وثـقـالاً إلـى الْـعبـيد الطَّـغـام

وتتجلى المقابلة السياقية أيضا من خلال المقابلة بين الفعل المبني للمجهول **(يُتّـخذْنَ)** ، والاسم **(مُـلْكِ)** ، وذلك في قوله:

---

(1) **ينظر:** الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص102.

31- مـن رآهن يُتَّـخـذْنَ إمـاءٌ بعـد مـلْكِ الإمـاء والـخُدّام

ويتجلى هذا النمط من المقابلة أيضا من خلال قوله:

44- بدِّلت تلـكمْ الْقصـور تـلالاً مـن رَمـادٍ ومـن تُـرابِ رُكـام

والمتأمل لمعظم التقابلات السابقة يجدها من نمط مقابلة المفرد بالمفرد ،- فيما يعرف بـ الطباق- إلا أنها تنوعت بين اللغوية ، والسياقية فساهمت في عمومها في تقوية الحركة ، والتوتر . وعلى العموم" يلقانا في أشعار النكبات[1] أسلوب المقابلة ، والموازنة الذي يطبع ذلك الشعر بطابع الثنائية مبنا ومعنا. ففي كل صراع طرفان سواء أكان الطرف الواحد مفرداً ، أم جمعاً ، وفي كل نكبة وضعان: وضع قبل النكبة ، ووضع أثناءها وبعدها. وقد استفاض الشعر النكبوي في التعبير عن هذه الوضعية ، ورسم معالمها ، خصوصاً في القصائد الطوال[2].

والمقابلة في هذا النص لا تتحدَّد فقط بين المفردة ، والمفردة ، أو بين الجملة ، والمقطع الشعريّ الواحد ، أو بين الجملة ، وسياق القصيدة بكامله ،

---

(1) يستعمل محمد حمدان مصطلح النكبة للدلالة على غرض رثاء المدن ، والمماليك – كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في مدخل البحث-.

(2) **ينظر:** محمد،إبراهيم حمدان:أدب النكبة في التراث العربي ، ص 374

وإنما تتّسع وتمتدّ إلى أبعد من ذلك بحركة تتضافر فيها الأضداد مع الفعل ، والسؤال ، والإيقاع الشعريّ ، وسواها من المكّونات ، وبناءا على هذا تُشكّل المقابلة في هذه القصيدة محوراً أساسياً في معظم وحداتها ، عبر ثنائيات تتشابك ، وتشكّل فلذات ، تنفث زخماً ترفده أنساق مؤازرة ، لها فرادة تكثيف ، وغزارة إيماء ، وتلويح على امتداد النصّ ، فـ" قد نهج ابن الرومي في هذه المرثية منهج الموازنة ، والتصوير المأسوي معًا... فهو يصف حال المدينة **قبل** تخريبها ، وكيف أنها كانت كعبة للعلم ، ومنار المسلمين ، ومصدر الخير العميم ، **ثم ينتقل** إلى تصوير ما حل بها على أيدي الزنج في مشاهد **متلاحقة** ، كلها يفيض بالمأساة" [1] ، ولا نعجب كثيرا من كثرة التقابلات في النص" ذلك أنّ هذا الغرض قوي الارتباط بظاهرة التجانس ، والتطابق" [2].

ثالثا: جماليات التكرار:

يهدف هذا المبحث إلى الكشف عن ظاهرة التكرار في قصيدة ابن الرومي ، تلك الظاهرة التي ظهرت بوضوح في النص ، والتي ترتبط – إلى حد ما – ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر ، وبناء حياته ، إذ يقوم التكرار على جملة من الاختيارات الأسلوبية لمادة دون أخرى ، ولصياغة لغوية دون أخرى ، مما يكشف في النهاية عن سر ميل الشاعر لهذا النمط الأسلوبي دون غيره . ويعد

(1) عز الدين إسماعيل :في الأدب العباسي ، الرؤية والفن ، ص376،377.

(2) محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي، ص361.

التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي وقد درسها البلاغيون العرب ، وتنبهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية ، والنثرية ، وبينوا فوائدها ، ووظائفها[1] ؛ فهو مصطلح عربي كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى ، ومعناه في اللغة مأخوذٌ "من الكر بمعنى الرجوع ويأتي بمعنى الإعادة ، والعطف يقول **ابن منظور**: الكرّ : الرجوع ، يقال كرّه، وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرُّ كراً ، وكروراً ، وتكراراً : عطف عليه وكرّ عنه: رجع...وكرر الشيء ، وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء ، وإعادته ، وعطفه هو تكرار[2] .

أما **اصطلاحا** فهو استعمال لفظ معين مرتين في نفس المعنى اللغوي ، لا يتميز الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد إعادته ، بمعنى أنه" إلحاح على جهة هامَّة من العبارة ، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قَيِّمة ، تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس النصّ ، ويحلِّل نفسية كاتبه ، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشاعر ،[3]" فالتكرار إذن " يقوم بدور كبير في الخطاب الشعريّ

(1)القيرواني، أبو الحسن، بن رشيق:العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده،ج2، ص73.

(2)الفراهيدي، أبو عبد الرحمن بن أحمد الخليل: كتاب العين ، باب الكاف ، والراء ج5 ، ص277 ، والفيروزآبادي: القاموس المحيط ، (مادة كرر)، ص 469 ، وابن منظور: لسان العرب ، مادة (كرر) ، ص3851.

(3) شرتح عصام : ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 7.

أو ما يشبهه من أنواع الخطابات الأخرى الإقناعية" [1] ، وعمومًا تتشكل ظاهرة التكرار في الشعر العربي بأشكال مختلفة متنوعة فهي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر ، أما طبيعة هذه القصيدة التي تندرج في غرض الرثاء فـ" من البديهي القول إن غرض النكبة الشعري عبر محاكاة الواقع في المدن المنكوبة قد كان صاحب قصب السبق في شيوع أسلوب الحوار والأساليب الأخرى في ذلك الشعر، كما كان صاحب قصب السبق فيما نراه من تشابه وتماثل **وتكرار** عند هذا الشاعر ، أو ذاك ، وبين هذه الصورة ، أو تلك" [2] .

وعلى فهذا فقد ارتبطت أشكال التكرار بالنص أشد الارتباط ؛ ففي النص الذي بين أيدينا صور متعددة للتكرار ، تشكلت ضمن وحدات متنوعة ، وقعت في الحرف ، و الكلمة والعبارة ؛ فظهرت في النص بشكل واضح وشكلت إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل القارئ والمستمع يعيش الحدث الشعري المكرر وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية ، وأهم تجليات الظاهرة التكرارية في القصيدة نوردها على النحو الآتي:

---

(1) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص ، ط3، المركز الثقافي العربي،1992، ص39.

(2) محمد ، إبراهيم حمدان : أدب النكبة في التراث العربي، أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية، في المشرق العربي في العصر العباسي ، ص376.

1* تكـرار الأصوات:

يتـمثل هذ النمط من التكرار فـي أنّ الحرف الواحد يعود للظهـور مـرة أخرى ، لا في السطر الواحد بـل يـتردد في فضـاء الـنص كلـه ، ويتـوزع علـى المحورين معاً : الأفقي ، والعمودي . ويُعَدّ هذا النوع من التكرار من الأسـاليب المتّبعة بكثرة في القصيدة ، إذ غالباً ما يردُ عفويا من غيـر تقصُّد ، غير أنـه يخلـق جواً موسيقياً متناسقاً ، ذلك أنّ تـراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت ، أو المقطوعة ، أو في القصيدة يُعطي دلالة معينة . ويعد البيت الذي تنـدرج فيـه الإيقاعات على مختلف المستويات بـؤرة تكشـف سـائر خصوصـيات الوحـدة وتختزلها ، و يرى **بالي**" أن المادة الصوتية تكمن فيهـا إمكانيـات تعبيريـة هائلـة ، فالأصوات وتوافقهـا ، وألعـاب الـنغم ، والإيقـاع ، والكثافـة ، والاسـتمرار ، والتكرار ، والفواصـل الصـامتة كـل هـذا يتضـمن بمادتـه طاقـة تعبيريـة"[1] ، وسنركز في بحثنا هذا على رصد الأصوات الأكثر بروزا ، وتواترا ، إذ بناءا على نتائج الإحصاء يمكننا تتبع التغيرات التي حدثت على مستوى النص.

أول ما يلفتنا في القصيدة كلها ، وما يـدعو إلى الإعجـاب ، والتأمـل هـو **ظاهرة تكرار كلمات ذوات "الميم"**، وبعض الأصوات المجهورة الأخرى كاللام... فـإذا علمنا أنّ هـذه الحـروف كلـها هـي أصـوات مجهـورة اتضـح لنـا أن هـذا الاختيار جاء مناسبا لجو الفوضى ، والحركية التي تميز حياة الشاعر/ المدينــة...

(1) صلاح ، فضل: علم الأسلوب مبادئه، وإجراءاته ، ص27.

جو الفتنة ، والاعتداء الذي يوحي إلى المتلقي بالاستصراخ ، وهذا ما يـوحي- كذلك- بأنّ الشاعر يريد الجهر بمصيبته – المفجعة- ، بكـاء ، و استصراخـا. وقد ألقى صوت **الميم** بضلالـه على بنية الخطاب ، ونحـن نعلـم أن الشـاعر إذا اختار رويا لقصيدته لم يزل هذا الصوت عالقـا بذهنـه ، مـترددا علـى لسـانه - بقصد أو بغير قصد- ، ولعلّ لهذا أثرٌ في المتلقـي الـذي يعترضـه هـذا الصـوت محملا بتلك الإيحاءات. والميم صوت أساسي في النص ؛ باعتباره حرف الروي ؛ فعندما يفرغ القارئ من إنشاد هذه القصـيدة مباشـرة يبقـى في مسـامعه صـدى صوت غالب هو صوت الـــميـــم ، ولئن كانت العلاقـة بـين هـذا الصـوت ، وبين معنى المعاناة والجهر بها ؛ عفويـة في منطلـق العملية الإبداعية التي حققها ابن الرومي ، فإنهّا مافتئت تقوى بـين الطـرفين بمفعـول تجاورهمـا في الـنص ، والتلازم الحاصل بينهما في مختلف أقسـامه ، حتـى غـدا أحـدهما يـبرر وجـود الآخر، ويجد مبررا فيـه ، ففي الطـالع تتـجمع قـوى الشاعر الإبداعية فيسـتهل الكلام بما يـوطن النـفس على البـكـاء ، والتـأزم:

01- **ذادَ عـــن مُقْـــلتـــي لذيـــذَ الـــمنـــامِ**
شُغْـــلُهـــا عنـــهُ بالدمـــوع الْجســـامِ
مـُ مـَ مـِ مـُ مـِ

وعلى هذا النحو شكل لنا المطلـع – صـوتيا- بـؤرة مركزيـة متوحـدة الإيقاع ، ومثل هذا النوع من التوزيـع الموسـيقي للأصـوات قـد يعكـس حيـاة الشاعر ، والحال كذلك فابن الرومي يهندس أصواتـه في تشكيـل يتواءم والجـو

النفسي الذي يعيشه ، فتتعاضد الهندسة مع الدلالـة منتجة بناء معماريـا ، يبهر العيـن ، ويطرب الأذن . يقـول:

27- صبّحوهُمْ فكابدَ القومُ منهم طول يومٍ كأنّه ألفُ عامِ

62- أخذلتم إخوانكم وقَعدتم عنهمُ–ويحكمِ– قعودَ اللّئامِ؟

76- أبْرَمُوا أمرهُمِ وأنتمِ نيامٌ سوءةٌ سوءةٌ لنومِ النيامِ

فعلى مستوى الأبيات السابقة ، يلعب صوت (الميم) دوراً دلالياً باعتباره عنصراً توزيعيـاً في العناصرالتالية: (صبّحوهُمْ - القومُ - منـهم - يـومٍ - عـام – أخذلتـم- إخوانكـم- قَعدتـم - عنـهمُ- ويـحـكم- اللّئـام- أبْرَمُـوا- أمرهُـم - أنـتـم - نـيـامٌ- لنـوم- النيـام) فبعضها أفعـال ، والـبعض الآخـر أسمـاء ، ولقد تيبـن لنا – بعد الإحصاء - أنّ حرف الميتم تكـرر 305 مـرة ، وذلك بنسبـة تمثل 14.53 % من أصـوات القصيـدة:(أنظر الترسيمة01):

(الترسيمة01):

جدول يوضح حظ صوت الميم انتشارا في بنـية القصـيدة:

وحـــدات القصيـدة	الأولى	الثانية	الثالثـة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثـامنة	التاسعـة
تواتـــرات صوت الميم	21	22	80	9	16	25	52	39	41
النسبـــــة المئــوية	6.88	7.21	26.22	2.95	5.24	8.19	17.04	12.78	13.44

كما استنتجنا – إحصائيا- أن عدد الأبيات التي لم تتضمن حـرف المـيم- باستثناء الروي- هو إحدى عشرة11 بيتا هي: 11-41-43-47-49-50-51-53-55-56-60. بمعنى أنّ 70.80% من أبيات النص تضم صوت الميم في بنيتها. بينما لا تشكل نسبة الأبيـات الخالية مـن هـذا الحـرف إلا 19.30% فقط . وتأسيساً على ما سبق فإنّ الميم باحتلالهـا القمـم ، ملاءمـة للتعـبير عـن الانفعال المأسـوي ، الاستصـراخي للشـاعر ؛ كمـا نجـد تعـالق صـوتي المـيم ، والقاف بشـكل يلفـت الانتبـاه في بنيـة الـنص ؛ مـن ذلـك : أقـدم / إقْـدام ، الـقـومُ(02)/ الأقــوام / مَقـامـي/ الْمَقـامَ/ مُقـامَ/ قـتلـوهم / للأقــدام / الْمسَـاق / المقاسمِ / يُقَسَّـمن / ما اْلتـقـينا / قَـعدتــــم / انـتـقام / قـامَ/ يقـومَ/ القيـــام ... وفي القصـيدة أصـوات كـثيرة ، هـي جملـة أصـوات اللغـة

العربيـة؛ اختلفـت مخرجـا ، وتفاوتـت تـرددا ، ولقـد تـبين لـي بعـد الملامسـة الإحصائية للنص أنّ: (انظر الترسيمة 02):

(الترسيمة02):

جدول يوضح تـواتر الأصوات في بنـية القصـيدة:

الصوت	العـدد	الـصفــات	النسبـة
الـلام	281	لثوي جانبي مجهور	13.38
اليـاء	175	شبه صائت مجهور مكسـور (غـير مضـموم) حنكـي وسيــط	8.33
النـون	159	مجهور ، شديد ، منفتح ، لثوي	7.57
الهمـزة	155	حنجري انفجاري (غير مهموس ، غير مجهور)	7.38
الـواو	150	شديد ، مجهور، منفتح ، شفوي	7.14
الهـاء	137	مجهور ، حنجري ، احتكاكي	6.52
الـراء	128	لثوي ، مجهور ، مكرر جانبي	6.09
التـاء	121	شديد ، مهموس ، منفتح، لثوي	5.76
البـاء	107	مجهور ، شفوي ، انفجاري	5.09
الفـاء	95	مهموس ، شفوي ،سني ، احتكاكي	4.52
الكـاف	82	مهموس ، حنكي ، قصي ، انفجاري	3.99

القـاف	74	مهموس ، لهوي ، حلقي	3.52
الـدال	68	مجهور ، سني ، انفجاري	3.23
السيـن	56	مهموس ، لثوي ، احتكاكي (مفخم)	2.66
الحـاء	56	رخو ، مهموس ، منفتح ، حلقي	2.66
الجيـم	38	رخو ، مجهور، منفتح ، شجري	1.81
الـذال	31	رخو ، وجهور، منفتح ، بين الأسنان	1.47

الخاء	30	رخو، مهموس ، منفتح ، حلقي	1.42
العـين	29	مجهور ، حلقي ، احتكاكي	1.38
الصـاد	27	رخو ، مهموس ،مطبق ، صفيري ، لثوي	1.28
الغين	22	رخو ، مجهور، منفتح ، لهوي	1.04
الطـاء	19	شديد ، مهموس ، مطبق	0.90
الشـين	15	رخو ، مهموس ، منفتح ، شجري	0.71
الضـاد	13	رخو ، مجهور ، انحرافي ، مطبق ، لثوي	0.61
الـزاي	12	رخو ، مجهور ، منفتح ، صفيري ، لثوي	0.57
الظـاء	11	رخو ، مجهور ، مطبق بين الأسنان	0.52
الثـاء	8	رخو ، مهموس ، منفتح بين الأسنان	0.88

ويفضي بنا هذا التفكيك المجدول إلى بيان سيطرة الأصوات المجهورة على بنية النص سيطرة تامة ، كحرف الميم ، واللام ، والنون ، والدال ، والباء، والياء... ولعل ذلك يرجع إلى هول المصيبة التي ألمت بالشاعر ، وترتب عليها من حالة نفسية دفعته إلى الصراخ بأعلى صوته استنكاراً للحدث الأليم الذي زاده عزماً وإصراراً على استصراخ أهل البصرة للجهاد ، وحب الاستشهاد ، وكأنّ ابن الرومي قد وجد في تلك الأصوات المجهورة تعبيراً عما يجول في صدره ، وما تنطق به مشاعره من رفض للواقع ، وتحد للظلم . وكأنه رأى أيضاً أنّ هذه الأصوات تتيح امتداد النفس بكميات كبيرة ؛ فمن شأنها التخفيف من آلامه ، والتنفيس عن أحزانه مع الزفرات التي تخرج من أفواهه عند النطق بتلك الأصوات المجهورة ؛ وقد أعطت الأصوات المجهورة في السياقات السابقة طاقة دلالية خاصة ، لطبيعتها ، على أنّ هذا الأمر لا يلغي دلالة الأحرف المهموسة في النص ، فبضدها تتبين الأشياء ، وإذا كانت القصيدة بحرا طاميا ؛ فإن الأحرف المجهورة هي أمواجه العاتية ، أما الأحرف المهموسة فهي جزره ، يتراكب من خلالها ويتراجع ، فكل ذي شدة تلم به لا بد أن يجهر بها إرادة التخفيف ، أما الأصوات المهموسة على قلتها فقد تعانقت مع المعنى المأساوي للقصيدة من ذلك قوله:

12- لهفَ نفسي لجمعك المتَفَاني

لهفَ نفسي لعزِّك المُسْتَضَام

فحرف السين الـذي يلتقـي بحـرف (اليـاء) الضـمير المجـرور ، يتكـرّر في (نفسي) ، فتتقابل حركة السين المهموسـة مع (الياء) الضمير المتّصل بالنفـس ، مما يُضاعف من شدّ (السين) إلى الأسفل ، ليَتحوّل إلى شيء مـن الفخامـة الـتي تليق بحالة التحسُّر ، التي كان عليها الشـاعر في موقفـه ذلـك . كمـا جعـل ابـن الرومي من تكرار حرف الكاف نغمة موسيقية تنقل القارئ إلى جو الـنص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر ، فجسّد من خلالـه كشفاً واضحاً لتجـربتـه الانفعاليـة الحزينـة كما في قـولـه في الأبيـات التاليـة:

8-لهفَ نــفسي عليك أيتــهــا البصــْـ

ــــــرةُ لهفاكمثْل لــهْــب الــضِّــرام

28-ألــفُ ألــفٍ فــي ساعة قــتلــوهم

ثــم ســاقــــوا السِّبــاءَ كالأغنــام

42-أيــــن فــلكٌ فيــها وفلــك إليــْها

منشــئــآتٌ فــي البحْــر كالأعــلام؟

81-عَــــارُهُــمْ لازمٌ لــكــم أيُّها النَّــا

س لأنَّ الأديــــــان كــالأرحـــــام

وتتجلّى أيضاً فاعلية التكرار في القصيدة من خـلال الإيقـاع الموسـيقيّ ، الذي تُوَلِّده منظومة الحروف المتناسقة بما يسمى " الالتزام في أول الكلام بحرف " ، كقولـه مكررا حرف الواو في أبيات متعددة ، يـقـول:

46-وخلـــتْ من حلولـــهـــا فهْي قَـــفْـــرٌ

لا ترى العيـــنُ بعد تلـــك الأكـــــــام

47- ....

48-ووجـــــوهٍ قـــد رمَّلتْـــهـــا دمـــــاءٌ

بـــأبـــي تلـــكُمُ الوجـــوه الدَّوامـــــي

49-وُطِـــئتْ بالهـــوان والذُّلِّ قـــسْـــــراً

بـــعـــد طـــولِ التبـــجيلِ والإعـــظـــام

- ....

58واندامـــي علـــى التَّخلُـــــفِ عنـــهم

وقـــليـــلٌ عنـــهم غـــنـــاء نِـــدامـــي

59-واحـــيائي مـــنـــهم إذا ماْلتـــقـــينـــا

وهـــمُ عـــنـــد حـــاكم الـــحُـــكّـــام

- ....

واحيـــــــائـــي من النَّبـــي إذا مـــا

وتولّـــى النبـــيُّ عنـــــهم خصامـــــي

- ....

74- وعـــليـــها مـــن الـــمليك صـــلاةٌ

وســـــــلامٌ مــــــؤكَّـــدٌ بســــــلام

يقول **عبده بدوي** معلقا على هذا النمط من التكرار" ولعله يذكرنا كذلك بما يسمى "تكرار الترنم" ذلك لأن المقصود في كل حالة إضافة جانب من جوانـب الموسيقى"[1]. إنّ هذا التجانس في الإيقاع الصوتي للحروف (ترتيبًا ، وتنظيمًا ، واختيارًا) يمثل ظاهرة واضحة في القصيدة ؛ إذ إنّ كل مجموعة من هذه الحروف المتجانسة تتحد في خلق تيار نغمي واحد يتآزر مع غيره من المجموعات الأخرى في صورة من صور التلـوين الصـوتي المـوحي بعمـق المعانـاة والألم ، ومـن ثـم ساهمت أصوات القصيدة في تعميق الإحساس بقتامة رؤية الشاعـر.

2-التــكرار البـسيط :

يطلق عليه أيضا تكرار الصيغة ، وهو يشمل الدواخل مثل حروف الجر ، وأدوات الشـرط ، والنـداء ، والسـوابق مثـل حـروف المضـارعة ، واللواحـق كالضمائر...كما يشمل تكرار الأسماء والأفعال[2] ، وفي الآتي سـنركز علـى أهم صـوره:

---

(1) عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص193.

(2) ينظر: مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعـارف ، الإسكندرية ، مصر، 1987، ص147.

• **حـــروف الجـــر**: من الوسائـل التي تربط عناصر التركيب ربطًا خاصًا، تكررت في القصيدة 108 مرة ؛ وتوزعت على النحو الآتـي: "**الباء**" 28 مـرة ، "**من**"24 مرة ، "**في**"17مرة ، "**على**"14مرة ، "**اللام**"14مرة ،"**عن**" 08 مـرات ، "**رُبَّ**" 05 مرات ، "**الكاف**"4 مرات ، "**إلى**" مرتين ، "**مع**" مرة واحدة. وتُـشكل حروف الجـر في هذه القصيـدة ظاهرتين عامتيـن:

- ظـاهرة عروضـية ، إذن صوتيـــة ، وتتمثـل في تخـير الشـاعر الــروي المكســور.
- وظاهرة تركيبية معنوية ، وتتمثل في اختتام الشاعر كل بيت مـن أبيـات قصيدته بكلمة مجرورة بالإضافة (59حالة) ، أوبحرف الجر(24حالـة) ، أو معطوفة على مجرور(3حالات).

أما الحالات التي جرت كلمـة القافية(المقطع) بالحرف فهي على النحو الآتي: في الأوهام/ من إمام/ على الأعـوام/ باصْطــلام/ باقتحام/ بطعـام/ كالأغنام/ للأقـــدام/ بالسِّـــهام/ علــــى السُّــــوَّام/ بــــالْكلام/ كالأعلام؟/ بانْـهدام/ لابـتـسام/مـع الـلُّوام/عن عِظـامي/ بسـلام/ في الأجسـام/ بانتـقام/ للذِّمـام/ كالأرحام/ في الآثـام/ بالإجام/ بالدَّوام.

والحالات التي جُرّت فيهـا الكلمـة على أساس أنها معطـوفـة :وأمـام/ والـخُدّام/ والأيـتام. أما **باقي الحالات** فجُرّت كلمات القافية بالإضافة. وقد نتج عن هذه الظاهرة التركيبية – الجر بالإضافة – نـزوع القصـيدة إلى التحليـل

أكثر من التأليف، هذا بالإضافة إلى بروز ظاهرة التدقيق في المعاني بسبب هذا النمط من التركيب ، كل هذا أعطى القصيدة طابع النثرية والسردية التقريرية، ولا نعجب من هذا الأسلوب ذلك أنّ "وصف ابن الرومي يتميز بميزة التوضيح التي أوشكت أن تحول شعره إلى معادلة نثرية" (1).

وتأخذ الكلمات المجرورة مسارا آخر ، وذلك عندما تُستهل مجموعة أبيات متتالية بلفظة " رُبَّ" ، يقول ابن الرومي:

34- رُبَّ بيع هناكَ قد أرخصوه طالَ ما قَدْ غلا على السُّوام

35- رُبَّ بيتٍ هناك قد أخرجوه كان مأوىَ الضِّعاف والأيتام

36- ربَّ قَصْرٍ هناك قد دخلوه كان من قبل ذاك صعْب المرام

37- رُبَّ ذي نعمةٍ هناك ومال تركوه محالف الإعدام

38- رُبَّ قوم باتُوا بأجمع شَمْلٍ تركوا شَمْلَهُمْ بِغَيرِ نظام

ويلاحظ في الأبيات الثلاثة هذا النمط: (رب+ اسم+ هناك+ قد +فعل مضارع) ؛ إنّ تكرار "رب" "والتي يصبح التعبير بها ضروريا" (2) في بداية كل بيت من هذا المقطع قد حقّق تناسباً ، وتلاؤماً في الأبيات ، مما أتاح للذات المتأملة أن تفهم العلاقات بين الأشياء ، على نحو أكثر دقة ، وائتلافاً ، وقد جاء استخدام

---

(1) شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، ، ص164.

(2)عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص 193.

الشاعر للفظة "ربّ- والتي تفيد التقليل- ليدلل على أن هناك فرقا بين الخسـارة في الإنسان والخسارة في المتاع ،كما جاء تكرار هذا الحرف (رب)" ليحمل المتلقي على تصور ما عرفته المدينة حتى يشارك في رسم صورة المحنة مما يسهل إشـراكه في قبول الجهاد كحل للمأساة المروعة التي ذهبت المدينة وأهلها ضحية لها"[1]

• **لـم:** من الحروف الدواخل ؛ نافية جازمة ، تدخل على الفعل المضارع ، فتحوله إلى الماضي ، وتنفيه في الماضي مطلقا ، وردت في التراكيب التاليـة: 23- لم يحْمـه ، 6-لم تعطفـوا ، 64- لم تغـاروا ، 65- لم يغـر ، 72- لم أجبْهـا - لم تعطفوا. وعلى العموم فقد جاء الحـرف (لم) ليحـوّل مجموعـة مـن الأفعـال إلى الدلالة على الماضي ، وهو إجراء يتعانق مع الاتجاه السـردي للقصـيدة.

تكـــرار الكـلمـــة (*): تشـــكل الكلمـــة فعــــلا ، أو اسمــــا (أنظرالأشكال04/ 05/ 06) المصدر الأول مـن مصـادر ابـن الرومـي في هـذا النص ، وقد كـان الشاعـر حريصاً أن يجعـل من هـذه الكلمات قوة فاعلـة - أحياناً - لإيقاظ الحس القومـي في أبناء عصره ، وبعث الهمة ، وكشف الواقع ، والتكرار سمة أسلوبية واضحـة ، ومهمـة في الرثـاء فـ" أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة ، وشدة القرحـة التي يجـدها المتفجـع ، وهـو كثيــر حيـث التمــس مــن الشعــر وُجــد..."[2].

(1) محمد، إبراهيم حمدان:أدب النكبة في التراث العربي، ص333.

(2)القيرواني، أبو الحسن، بن رشيق:العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، ص368.

(الشكـل04):

الأفــعــال المــكــررة	*مجـــموع تواتـرها*
رمـاهُم/ رموْهـــمْ	2
تـركـوه(02)/ فتـركتـم	3
رأيـنا/ رأوا/ رأى(02)/ تـرى/ تـراها/ رآهنّ(03)	9
خـذلـنا/ أخذلـتـم	2
تكون/ كـان(03)/ كنـتمـا/ كنـتـم/ كنـت.	7
تذكّـرتُ	2
أتـى	2
أغـصّـُوا	2
طـال/ يطـول/ تطيلـوا	3
تقـرّوا/ أقـرّوا	2
دخـلُوهـا/ دخـلوه	2

(*): ينحو العقاد في قراءته لبعض تكرارات ابن الرومي المنحى النفسي ، وذلك من خلال قصره هذه التكرارات على الجانب النفسي، يقول مفسرا كثرتها في نصوصه :" لأن طبيعة الموسوس لا تنفر من التكرار كما تنفر منه سائر الطبائع" ينظر: العقاد ، عباس محمود : ابن الرومي حياته من شعره ، ص275.

جدول يوضح الأفعال المكررة في القصيدة:

جدول يوضح الأسماء المكررة في القصيدة:

الأسـماء المكـررة	*مجـموع تواتـرها*
نـيامٌ	2
المنامِ	2
نـومِ	3
الْقصـور / قَـصْـرِ	3
أخٍ / أخـاهُ/ إخـوة/ أخـوات/ إخـوانكـم	5
وجــوه(03) وجــوهًــا / وجـهُـها	5
النَّبـي (2)/ مـحـمــد	3
واحيــائــي	2
اللـه (3)/ المـليـك/ حاكـم الحكام	5
دينــهِ /ُ الأديــان	2
الأعـوام/ عــام	2
يـومٍ/ الأيـــام	2
مَقـامـي/ المَقـامَ/ مُقـامَ	3
الـقـومُ(02)/ الأقــوام	3
شَمْـلِ/ شملـهـم	2
النَّــاس(02)/ أنـاس	3

الْــزنـجْ	4
اللّـعـيـن	3
عبيـدُهم/ العبيـد(02)	3
انقطـاعـي/ انقطـاعَـه	2
ألـف	2
البـصـرة (3)	3

(الشكـل05):

كـرام (2)/ كرائـم	3
الإسـلام	2
حرمـاتِـي (02) / حـرمـةٍ	3
جهـارًا/ جهـرًا(2)	3
طـاعـمٍ/ بطـعام	2
شـاربٍ/ بشـرابٍ	2
فتـــاةٍ	2
دامـيات/ دمـاء/ الدَّوامـي	3
أبٍ/ أبـي(02)	3
أمـوراً(02)/ أمرُ/ أمرهم	4
سـوءةً	2

إمـام	2
ِلهف نفسي (06)/ لهفا(04)	10
هـولِ	2
إمــــاءٌ	2
فـلكٌ	2
ســــلامٌ	2
العـيـونَ	2
صريعًا/ صرْعى	2
السيفِ/ المهنـدات/ الحسـام/ صـارمٍ/ صمصام.	4
نِـدامـي	2
شـاربٍ/ بشـرابٍ	2
ِعظامـي/ العظــامُ/ عظـامًا	3
هنــــاك	4
حـرامي/ فـحـرامٌ	2
أهلُـهـا / أهلـه	2

(الشكـل07):

جدول يوضح التكرار التضافري بين صيغتي الفعل والاسم :

الـدوال المـكررة	مجموع تواترها
قـامَ/ يقـومَ/ القيــام	3
سـبوْها/ السِّبـاءَ/ سبـايـا/ سبيهـم.	4
فاسـألاها/ فاسـألاه/ سـؤالٍ	3
عـرّجا/ تعــريجَ	2
عمَّـــارُهُ / عـمَّـروه	2
قَـعدتــم(02) / قـعـودَ	3
تغاروا/ لغيـرتي/ يغـر	3
أجـبْها / أجابـها/ جــواب(02)	4
لامـكمْ / الـلـوَّام	2
يحْـمـه / حامـي/ يحـامي	3

وعلـى الجملـــة فـقـــد عـمـــد ابـن الــرومي إلى تكـــرار الأسمـــاء ، والأفعــال من ذلك ؛ تكـراره لفظ "الشـمـل" ،" الــدال علـى الاجتمـــــاع" [1] ، يقــول:

(1) ابن منظور، أبـو الفضـل جمـال الـدين محمـد بـن مكـرم الأفريقـي المصـري: لسـان العـرب، مادة(شمل)، ص2332.

38 رُبَّ قـــــوم بـــاتُـــوا بـــأجمع شَمْــلٍ
تــــركـــوا شَمْــلَــــهُــمْ بِغَــيرِ نظـــام

وبالنظر إلى الجذر اللّغويّ لهذه المفردة ، نجد أن لفظـة "الشـمل" مـثلاً تعـني الشيء القليل ، و ترتبط بالعدد القليل من الجمع ؛ تقول"رأيت شملا من النـاس أي قليلا"[1] ؛ وقد وفق الشاعر على المستوى الاختيـاري ، مـن حيـث إيثـاره لدالـة " الشمل" بدل عدة دوال ، يبدو للوهلة الأولى أنها تضاهيها دلاليا ، وكـأنّ لغة القصيدة تدلل في ذهن القارئ إلى أنّ الجمع القليـل ، الـذي قـد يُعتقـد أنـه سلم من أثر العـدّو/ الزنـوج ، فإن النكبة فرقتهم ؛ بمعنى أنه لم يسلم من النكبة لا الجمع / الغفير ، ولا الشمل/ القليل.وعلى هذا يبدو المحور الاختياري أكثـر ارتباطا بشمولية الحقيقة التي يراها الشـاعر. ويحـاول ابـن الرومـي مـن خـلال لفظة- أخرى- محورية هي " البصرة " أن يعبر عن الأبعاد النفسية لعالمه الداخلي، وأوجاعه النفسية ، وهمومه الفردية ، ويتم ذلك بفعل التفاعل بين هذه الأبعاد، وعناصر الواقع الخارجيـة المتمثلـة في همـوم المجتمـع ، وآلامـه جـرّاء اعتـداء الـزنـوج عليهـا يقـول:

02- يُّ نـــومِ مِنْ بعد مـــا حــلَّ بالْبصْــــــرَةِ مـــن تلكم الـــهنـــاتٍ الـــعظـــام
08- لهفَ نـــفسي عليك أيتـــهـــا البصـــــرةُ لهفاكمثْل لـــهْـــب الـــضِّـــرام
39- ـــرِّجا صاحبـــيَّ بالبصـــرة الزَّهـــــراء تعـــريـــجَ مدْنَـــفٍ ذي ســـقـــام

(1) المرجع نفسه، ص ن.

ونلاحظ أن لفظة "البصرة" في هـذه القصـيدة لفظـة محوريـة ، تتمفصـل حولـها الكلمـات ، وتتعـانق ، وتتشـابك ، مسـتمدة منهـا الحركـة ، والنمـو ، والتفاعل ، وكأنّ لفظة "البصرة" ـ هنا ـ هي رمـز وجود الشاعر ، حيث تكتسـب دلالتها من خلال وصفه لها بقولـه:"يا معْدَنَ الْخيـرات" ، وتـارة يصـفها ، بـ" قُبَّةَ الإسـلام" ، ومـرة أخرى بـ" فُرضـةَ البلْـدان" ، فالبـصرة هـي كينونتـه ، ووجوده ، ومن ثم كان تكراره لهذه الدالـة تحذيرا للناس من خوفه عليها ، وألمه لما حل بها. و يرى الباحث **محمد حمدان** أن"تكرار ابن الرومـي لهـذه الدالـة – البصرة على شكـل أفقي- يـوحي بعموميـة المكـان عنـد الشـاعر ، وكأنـه لا يـعرفـه ، ويبـرر الباحث هـذا الاستعمال العـام لدالـة المكـان بقولـه : " وفي ميمية ابن الرومي نجد المكان العام لكننا لا نجد المكان المحدد ، ولعل عدم معرفته لأمكنة البصرة ، ودروبها ، وبالتالي عـدم الارتبـاط بهـا عاطفيـاً قـدحال دون تحديدها في قصيدتـه ، على أنـه اسـتطاع أن يجعـل مـن البصـرة كلـها ذلـك المكـان الخاص المحدد مما يتناسب مع المخاطب ، ووظيفـة القصـيدة ، وفي ذلـك جانب من جوانب براعة ابن الرومي واقتـداره"[1]. ويؤكد الشاعر – من خلال صورة التكرار الرأسية – صورة إحساسـه بهـذه الغربـة ، والحيـرة حتـى أن الأمر كـادَ أن لا يقـومَ في الأوهـام ، يقـول في ذلك مكـررا لفظـة"أمور":

04-إنَّ هـــذا مـــن الأمـــورِ لأمـــرٌ كـــادَ أن لا يـــقـــومَ في الأوهــــام

05-لـــرأيـــنـــا مستيقـــظيـــن أمـــوراً حَسْبُنـــا أن تـــكـــون رُؤْيَـــا مَـــنـــام

(1) محمد،إبراهيم حمدان:أدب النكبة في التراث العربـي، ص333.

فقد قام الشاعر هنا بتكرار لفظة "أمـورِ" والتي تعنى الحـوادث ، فاسـتخدم الأولى بصيغة الجمع ، والثانية بصيغة المفرد المؤكد ، وذلـك لاسـتحداث معنـى التوكيـد ؛ فتخصـيص اللفـظ المكـرر" لأمــــرٌ" بعــد أن استخدمـــه بصــيغة العموم"الأمـورِ" ، و توكيده بحرف اللام "لأمــرٌ" عاملان كان لهمـا كـبير الأثـر في تقويـة المعنى وتوكيـده.

ويكرر في موضع آخر لفظة " **إماءٌ**" ، وذلك ليبين تغير الزمن بين الماضـي والحاضر؛ الزمن الأول ، زمن القيادة ، ومُلـك الإمـاء ، والـزمن الثـاني ؛ أيـن أصبح المالك فيه مملوكا ، يقول:

31–مــن رآهن يُتَّـــــــخــذْنَ إمـــــاءٌ

بعــد مــلْكِ الإمــــاء والـــــخُدّام

و في موضع آخريكرر لفظة "**صريعا**" ؛ فمرة استعملها بصيغة المفرد ، ومرة ثانية وظفها بصيغة الجمع ، وكأنـه أراد أن يقـول – مـن خـلال هـذا التكـرار؛ المتباين في الصيغة– إنّ آثار النكبة هي جماعية ، عمّت غالبية أفراد البصـرة ، ولم تقتصر على فرد بعينـه ، يـقـول:

21–كـــمْ أخٍ قـــد رأى أخـــاهُ صريـــعًـــا

تَــــرِبَ الْخـــدِّ بـــيـــن صرْعــى كرام؟

أما الظاهـرة **الأسـلوبيـة/ البلاغـيـــة** التي نلحظهـا في هـذا الـنمط مـن التكرار فهـي **جلاء تكرار الكلمات بمراعاة التصدير** ؛ و هو " وجه بلاغي يتمثل في رد أعجاز الكلام على صـدوره[1] ، ويّـدل بعضـه علـى بعـض ، ويسـهل استخراج قوافي الشعر"[2] ، ومن أنماطـه نـــذكــر:

- ما كـان اللفـظ المكـرر الأول منه يختـم الصـدر :

........................(......) ....(......)

يـقـول مكـــرراً لفظـــة "إمــام":

7-وتـــسمَّـــى بـــغيـــر حـــق إمامـــًــا

لا هـــــدى الله سَـــعْيـــه مـــن إمـــــام

ولفظة "إمـام" في هذا السياق اختلفت وظيفتها النحوية ؛ فالأولى جاءت في سياق المفعوليـة ، والثانية في سياق المجرورية - في إطار الدعاء- ، وجـاء هـذا التكرار ليبرز عتـاب الشاعـر ، وثورتـه على صاحب الزنج ، وقائدهـم.

ومن هذا النمـط أيضا قـولــه:

24-كــمْ رضـــيعٍ هنـــاك قد فـــطمـــوه

بِشَبا الســـيفِ قـــبـــل حـــين الفطـــام؟

---

(1) رابح ، بوحوش : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص80.

(2) الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص87

48–ووجـــــوهٍ قــد رمَّلتْــهــا دمـــاءٌ

بــأبـــي تلــكُمُ الوجــوه الدَّوامـــــي

68–وانقطــاعـــي إذا همُ خاصَــمونـــي

وتولَّـــى النبـــيُّ عنـــــهم خصامـــــي

وبهذه الأنـواع من التصدير ؛ يمثل البيت وحدة شعرية منفتحة في بدايتها منغلقة في موضعين : آخر الصدر ، وهو نهاية لها أولى ، وآخر العجز ، وهو نهايتـهــا.

- ما كـان الـــلفظ المكرر الأول منـه في أول العـجـز:

.... (......)..................... (......)

يـقــول:

32–مـــا تذكَّــرتُ مـــا أتـــى الزنـــجُ إلاَّ

أضـــــرمَ القـــلـــبُ أيَّـــما إضْـــــرام

وقـولـه:

67–واحيـــــــائـــي من النَّبـــي إذا مـــا

لامنـــي فيـــــهمُ أشــدَّ الـــمــــلامِ

- ما كان اللفظ المكرر الأول منه في أول الصدر ، وجاء في أبيات ثلاثـة:

(......)...................... ....(......)

6-أقـدم الـخائنُ اللعيـنُ عليـْـها
وعــلـى الله أيَّـما إقْـدام

وقــولـه:

52-بل أَلِـمَّا بساحة الْمسجـد الـجا
معِ إنْ كنـتـما ذوي إلـمـام

ويـقول أيضا:

58-واندامـي علـى التَّخلُـفِ عنـهم
وقـليـلٌ عنـهم غـنـاء نـدامـي

وهـكذا خرجت هـذه الأبيـات الثلاثـة في هـذا النـوع مـن التصـدير في شكل وحدة منغلقة ، نقطـة النهايـة فيهـا هي نقطة البـدايـة .

- ما كان الـلفظ المكرر الأول منـه في غيـر منـزلـة:

(......)........................... ....

ومـن أمثـلتـه قـولـه:

19-كـمْ أغصُّوا مـن شـاربٍ بـشرابٍ
كـم أغصُّـوا مـن طـاعمٍ بطـعـام؟

ويـقـول:

76- أبْــرَمُــوا أمــرهُم وأنــتم نــيــامٌ
ســوءةٌ ســوءةٌ لــنــوم الــنــيــام

ويـقـول:

59-واحــيائي مــنــهم إذا ماالْتــقــينــا
وهــمُ عــنــد حــاكم الــحُــكّــام

ويـقـول أيضـا:

23-كــمْ مفدًّى فــي أهلــه أسلــمــوهُ
حيــن لــم يحْمــه هنــالِك حــامــي؟

وهكـذا نـرى أنّ ابن الرومي في هذه القصيدة قد أكثـر التكـرار المـوطئ للقافيـة ، كما نوّع مـن ضـروبه تنويعـا يـدل علـى المهـارة ، والاقتـدار. يقـول الباحث **شعيب محي الدين** معلـقا على هذا النمط من التكرار: " أمــا التكـرار الممهد للقافية ، والمسمّى عند البلاغيين برد الأعجاز علـى الصـدور ، فـإنّ ابـن الرومي فرسٌ مجل فيه ، إذ لا يكاد يتركه في القصيدة الواحدة – مهمـا طالـت- لبيت أو بيتين ، حتى يعود إليه من جديد ، وكم يلذ القارئ توقـع القافيـة منـذ أول كلمة في مطلع البيت ، فما بالك لو اشتق ابن الرومي منها كلمـة أخـرى ، ثم اتخذ القافية من إحداهما ، أو اشتق منهما كلمة ثالثة . إنّ المتتبع لهذا الجانـب

من التكرار ليدهشه تفنن ابن الرومي ، ومقدرتـه اللغويـة في آنٍ معًـا "[1] ؛ وإنْ دل هذا على شيء ، فإنما يدل على أنّ ابن الرومي يخطط للمعنى منـذ الكلمـة الأولى ، وأنّ ما بينها ، وبين القافية ليس إلا وسائل توضح المعنى بينــهــما .

3- التكرار المركب:

قد تستغرق حالـة شعوريـة عنـد ابـن الرومـي تجعلـه لا يكتفـي بتكـرار حرف ، أو كلمــة ، فلا يجد سـوى تكـرار الجملــة، لتستوعب تلـك الدفقـة الشعورية المسيطـرة ، ومن أمثلــة ذلك قـولـه:

8-لهفَ نــفسي عليك أيتــهــا البصـــْ
ـــــــرةُ لهفاكمثْل لـــهْـــب الـضِّــرام

9-لـــهفَ نفسي عليك يــا معْدَن الْخيــ
ــرات، لـــهفًــا يُعضُّنــي إبْــهـــامــي

10-لـــهفَ نفسي عليك يــا قُــبَّةَ الإســ
ـــلام،لـــهفًــا يطــولُ منـــه غـــرامــي

11-لـــهفَ نفسي عليك يــا فُرضةَ البلـْ
ـــدان لـــهفًــا يَبْــقَــى على الأعــوام

---

(1) <u>ينظر:</u> شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي، خصـائص الأسـلوب في شعر ابن الرومي ، ص89

12-لـــهفَ نفســـي لجمـــعك المتَـــفَانـــي

لـــهفَ نفسي لـــعـــزِّك الـــمُسْتـــضَـــام

تتمحور هذه الأبيات حول صورة أساسية ترتبط بالتعالقات البصرية ، والنفسية ؛ وبعبارة أدق فهي تتعالق بالحزن ، والأسى ، والغيظ ؛ فهي أبيات تصور بحق حال ابن الرومي الذي ينفجر باكيا ؛ ثم يقول كلاما عاما متشنجا ، ثم بعد أنْ تتجلى عنه غمرة البكاء يبدأ في سرد قصة ما يبكيه. وتتألف هذه الأبيات من وحدتين رئيسيتين هما:- "لهفَ نفسي" ، و"لهفًا" ؛ وإذا نظرنا في تكرار بنية هاتين الوحدتين في التركيب لاحظنا شيئاً لافتاً ، ففي الأربعة الأبيات الأولى تبدأ بـ" لهف نفسي عليك" ، ثم يعقبها بالمصدر "لهفًا" ليزيد الشجى ، وليعمق المأساة ، "وأصلها لهفي ، ثمَّ جُعلت ياء الإضافة ألفا"[1] ، وفي البيت الخامس ، لا يأتي بالمصدر ، وإنما يكرر الضغط على المشاعر كلمة" لهف نفسي" في أول الشطر وثانيه ، ويجعل هناك نوعا من التقارب الصوتي بين العروض ، والضرب. ومما لا شك فيه أنَّ هذا التكرار المركب- الاستهلالي- يسهم بما يوفّره من دفق غنائيّ في تقوية النبرة الخطابية ، وتمكين الحركات الإيقاعية ، من الوصول إلى مراحل الانفراج ، بعد لحظات التوتّر القصوى ؛ فبتكراره لكلمة" لهفَ "في صدر البيت ، وعجزه حاول أن يخلق من ذلك ما سماه البلاغيون

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري: لسان العرب، مادة(لهف)، ص4087.

التذييل وهو" استعمال اللفظ الأول في صدر البيت ، وتكراره في أي موضع من البيت الشعري ، ماعدا المقطع" [1] ، "وللتذييل في الكلام موقع جليل ، ومكان شريف خطير ؛ لأنّ المعنى يزداد به انشراحا ، و القصد اتضاحا" [2]. ومن التكرار المركب قوله:

17-أيَّ هولٍ رأوا بهم أيَّ هول

حُق منه تشيب رأسُ الغلام

وقد ارتبط تكرار" **أيَّ هولٍ**" في هذا البيت بالحسرة والتوجع ، من جهة وبتعظيم الفاجعة التي حلت بأهل البصرة ، وتفخيمها من جهة أخرى ؛ فتتالي اللفظتين المكررتين في بنية الشطر الأول أكد خطّ المأساة في المكوّنات الزمنية للقصيدة ، بين الماضي المشرق ، وبين الحاضر الحزين ، المحمّل بالمآسيّ والآلام ؛ و الهول هو" المخافة من الأمر... والفزع" [3].

وعلى هذا النحو فإن لتكرار الجمل في قصيدة ابن الرومي أثرُ في جمالية النص ، لما يمثله من خاصية صوتية تعتمد على كم من المقاطع ، يتناسب وقواعد اللغة بزخم ألفاظه، ودلالة عباراته ، واتساع مساحاته . وقد استخدم ابن

---

(1) رابح ، بوحوش : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص84.

(2) العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية،1981، ص387..

(3) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري: لسان العرب ، مادة (لهف)، ص 4722.

الرومي هذه الأنماط المختلفـة من التكرار ليشكّل في قصيدته إيقاعاً موسـيقياً ، قادراً على نقل التجربة الشعورية ، بجعل الكلمة ، أو الجمـل المكرَّرَة أفقيا ، أو عموديا المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النصّ الداخليّ.

ومن نمط التكرار المركب أيضا قـولـه:

19-كـــمْ <u>أغصُّوا</u> مـــن شـــاربٍ بـــشرابٍ

كـــم <u>أغصُّـــوا</u> مـــن طـــاعمٍ بطـــعـــام؟

ومن خلال ما تقدم نلاحظ كيف أن تكرار هـــذه الجمـــل في بـدايات الأبيات شكل كتـل صوتية ، اتفق إصدارها، أو تلقيها مع مفهوم وتمثل معينين ، ينمان عن بنية تركيبـية نغميـة مأساوية ، لها سماتها الدالـة ، و المؤثرة ، يـقـول:

32-<u>مـــا تذكَّـــرتُ مـــا أتـــى الزنـــجُ إلاَّ</u>

أضـــــــرمَ القـــلـــبُ أيَّـــما إضْـــــرام

33-<u>مـــا تذكَّـــرتُ مـــا أتـــى الزنـــجُ إلاَّ</u>

أوجـــعـــتْـــنـــي مـــرارةُ الإرغـــــــام

ويـقول أيــضـا:

23-<u>كـــمْ فتـــاةٍ</u> بـــخـــاتِـــم الله

فضـــحوهـــا جهـــرًا بغـــير اكتـــتـــام؟

26-كَــمْ فــتــاةٍ مصونةٍ قد ســبــوْهــا

بــارزًا وجــهُــها بغيــر لِــثــام؟

و من التكرار المركب أيضا :

40-فــاســألاها ولا جــواب

لســؤالٍ ومــنْ لــها بالْــكــلام

53-* فــاســألاهُ و لاجــوابَ

أيــن عُبَّــادُه الــطّــوالُ الــقيــام

وتأسيسا على ما سبق فالتكرار ظاهرة لغويـة ، تتميـز بخاصـية الهيمنـة في نص ابن الرومي ، وهي العنصر المنسق الذي أعطى النـص هويتـه. "ومنـه مـا كان- أي التكرار- وسيلـة الشاعر لمتابعـة إحساس القـارئ ، أو الضـغط عليـه من أجل إثارة الحماس ، واكتسـاب المؤيـدين ، وغالبـا مـا يـأتي في التجـارب المأساويـة كالـرثاء.." (1).

وعلى هذا فقد ولّد تكرار ابـن الرومـي في الـنص جرسـاً موسـيقياً ، وخلق إثارة لدى المتلقّي ؛ أما أبرز دلالاتـه فتمثلـت في : الحسـرة ، والتوجـع ،

(1) شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شعر ابن الرومي، ص83

والتعظيم ، والتفجيع ، والتوكيد ، والعتاب ، ومعظمها جاء في مقام الحال. و على هذا كان للأنماط السالفة الذكر دور كبير في عكس تجربة ابن الرومي الانفعالية ؛ ومن هنا لا يمكن أن نعد التكرار الموجود في القصيدة بشكل ، أو بآخر تكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصل بالمعنى ، فعملية التكرار في النص – إذن– هي أكثر من عملية جمع ، إنّها عملية وليدة ضرورة لغوية ، ومدلولية نفسية ، وبناءا على ما تقدم نلاحظ أنّ التكرار في هذه القصيدة فجّر طاقة دلالية ، وجمالية ، ومن ثم أدى الوظائف التالية:

- أسهم في فاعلية النصّ ، وتماسكه بحيث ولّد جملاً ، ومفردات متوازية ، ومتضافرة دلالياً وإيقاعياً ، وفجّر الصور ، وكثفها ، وزاد من إيحاءاتها ، وقوّة تأثيرها.
- أسهم في الترابط النحويّ ، وأغنى في بعض الحالات عن ظاهرة العطف المتتابعة ، والرتيبة. و بهذا فالتكرار – على أية حال –لم يكن دليلاً على محدودية المعجم اللفظي عند ابن الرومي في القصيدة ، ولم يكن مجالاً للتلاعب بالكلمات ....، ولم يكن من لوازم الصنعة الشعرية ؛ بل جاء على سجيةٍ دون تكلفٍ ، فكان التكرار– إذن– وجه بلاغي ، إيقاعي صورَ انفعالات ابن الرومي النفسية ، وسلط الأضواء عليها ، وذلك لارتباطه الوثيق بالوجدان ، " لأن المنجز لا يكرر إلا ما يثير اهتمامه ،

ولا يكرر إلا ما يهدف لفت الخاطر إليــه"[1] ، وكـأنّ التكـرار عنـد ابـن الرومي شكـل اضطراري لا يجد سبيلاً لاستبدالـه ، أو الحياد عنـه طالمـا أنّ السياق يستدعيـه.

ثالثا : البنـية الصرفية ومفارقاتها الأسلوبــية :

طفت على قصـيدة ابـن الرومـي عديـد الصـيغ ، والبُنـى الصـرفية ، و الحقيقة أنّ كثرة الأفعال والمشتقات ؛ "ظاهرة لا نجدها في شـعر غـيره ، وهـو حين يسرف فيها تنبو بها الأذن"[2] ، ولعلنا في هذه الدراسة سنخص بالدراسـة صيغا دون غيرها ، لخصائصها الأسلوبية العميقة ، المتآزرة مـع المعنـى المأسـوي العام للنص ، بالإضافة إلى غزارة بعض أنماطها ، و يمكن أن نصنف الكلمات في مجموعات حسب العامل المشترك بين أفراد كل مجموعة ، وبناء على هـذا هــذا سنقسم دراستنا في هذا المبحث إلى جوانب ثـلاثـة:

- الأول مرتبط بالأفعـال
- والثـاني بالمشتقـات
- والثالث بالـمصـادر

(1) رابح ، بوحوش : اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، ص90.

(2) ينظر: العقاد ، عباس محمود : ابن الرومي حياته من شعره ، ص274.

1* الأفعـال ودلالــتها :

تتألف القصيدة من ستـــة وثمـانين بيتـا ، تحتــوي علـى 117 فـعـــل ، تتـوزّع كـــما يلـي:(أنظـرالشكل08):

(الشكـل08):

أزمنـة الفعـل	المـاضي للمعلـوم	المـاضي للمجهـول	المضـارع للمعلـوم	المضـارع للمجهول	الأمـر
تـرددها	**76**	**07**	**15**	**05**	**14**
النسبة المئوية	%64.95	% 5.98	%12.82	%4.27	%11.96

تشير القـــراءة الإحصائية لهذا الجدول إلى هيمنة الأفعال الماضية هيمنـة تامة ، وذلك ليؤكّـد الشـاعر/ ابن الرومـي ؛ أنّ التجربـة الـتي يعانيهـا يقينيـة ، والحقيقة أنّ الأفعال الماضيـة لا تهيمن في القصيدة فحسب ، بل هيمنتها تشـمل شعره بصفـة عامة ؛ إذ من بين 3700 فعل- في الديوان- نجد أنّ حظ المــاضي كان 1750 فعـل ، بنـسبـة 47% [1].

وقد ارتبطت وُفـرة الأفعـال الماضـية – في الميميـة- بمشـروعية ملاءمتهـا للإخبار عما حدث ، وكان ، وجُلّ هذه الأفعال جـاء مسـنوداً إلى الزنـوج ؛ في دلالـة واضحة على الخراب الذي ألحقوه بالمدينـة وبـأهلـــها. وعمـــومًا فـإنّ

(1) شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي، خصائص الأسلوب في شـعر ابن الرومي، ، ص355.

هـذه الأفعال الماضية جاءت لتشير إلى حالة ماضية / حاضرة من خلال الوصف والتقرير. أما انخفاض نسبة المضارع ، ومما يدل على المستقبل في القصـيدة فهـو أمر طبيعي- وفي المراثي عموما- ، لأنها لحن فنـاء[1]. والمتأمـل للبنيـة الزمنيـة لهذه القصيدة يجد أنّ ابن الرومي أجرى الأفعـال في الـنص مجـرى المقابلـة ، إذ عمد أحيانا إلى المقابلة بين الفعل المضارع ، والماضي على نحو يدل على حاليـن مختلفين من أحوال الصراع ، يقـول:

10-لـــهفَ نفسي عليك يـــا قُـــبَّةَ الإســـ

ـــلام،لـــهفًـــا يطـــولُ منـــه غـــرامـــي

34-رُبَّ بيعٍ هـــنـــاكَ قـــد أرخصـــــوه

طـــالَ مـــا قَـــدْ غـــلا علـــى السُّـــوام

فاستخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختـلفة ضـرب مـن المقابلـة ، تـؤثر في الأسلوب على نحو واضح ، على اعتبار أن دلالـة الماضي تقابل دلالة الحاضر ، ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنـة ، ذلك أن الحدث لا يتحـول إلى الفعلية إلا إذا اقترن بزمن معين ، ومن هنا تحدث المقابلة فيما بين الأفعـال ، من جهة إشارتها إلى الماضي ، أو الحاضر ، ثم تحدث مقابلة أخرى في النص بين الأفعال بوجه عام ، والأسماء من جهة اختصاص كل منهـا بحـال مـن أحـوال الدلالـة ، فالأفعال تختص بالدلالة على الحركة علـى اعتبارهـا أحـداثاً مقترنـة

---

(1) ينظر:الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص480.

بأزمنـة ، وتختص الأسماء بالدلالة على حال الثبات ، والسكون ، وتحيل علـى الوصفية ، والتأمل ، لكونها أحداثاً معزولـة عن الزمان. وإذا جئنا على سـبيل المثال لا الحصر إلى مطلع القصيدة نجد أنّ ابن الرومي يستهل قصيدته بالفعل"**ذاد**" والذي جـاء في مـوقع الصدارة لينطق بأهمـيتـه ، كما جاء ماضـويـا لـيزيد من هـذه الأهمـيــة ، يــقــول:

1-ذادَ عـــــن مُقْـلتـــــــي لذيــــــذَ

شُغْــلُهــا عنــهُ بالدمــوع الْجســام

إنّها إشارة منذ البدايـة إلى أن ثمة تغير في حياة الشاعر ، وفي معالجـة أسـلوبية تـأتي عبـارة "**عــن مقلــتي لذيــذ المنــام**"لتحـدد هويـة وطبيعــة المتغير/ الذاهب، وتضعه في إطار مجازي ؛ فالنوم يقابل الراحة التي كان ينعم بها الشـاعر- وأهـل البصـرة- ودالة "**ذاد**" هي تلـك البؤرة التي توحي بتغير الحال ، وهي الدالة نفسها التي تختزن الحقائق بين زمنين مختلفين(الماضـي ، والحاضـر) ، وعلى هذا فابن الرومي يقيــم بنـاء هـذه القصـيدة علـى مفــارقة تصـويــرية ضخـمة ، قائمة على التقابل والتوازي ، طرفها الأول المعانـاة ، بكـل مـا ترمـز إليه من المعاني المادية ، والقسوة ، والجهامة ، والجفـاف ، والحـزن ، والأسـى ، وطرفها الثاني الوطن/ البصـرة ، بكـل مـا يرمـز إليـه مـن معـاني الروحانيـة ، والدفء ، والظل ، والأمان ، وقد كان منطـق المفارقـة ، وإبـراز التنـاقض هـو الذي يحكم بناء القصيدة برمَّتـه ، حيث دعّم الشاعر هذه المفارقة الكبرى ، التي

قام عليها بناء القصيدة كلّه ، بمجموعة من الأفعال ، والمفارقات الجزئية ، ووضع طرفي المفارقة الأساسية في علاقة صراعية ، قائمة على التقابل بين الماضي ، والحاضر ، إذ يتفاعلان في إطارها ، ويتحاوران ، ومن خلال تفاعلهما وحوارهما المستمر ينمو بناء القصيدة ، ويتطّور ، وتتوالد صورها ، ورموزها ، ومفارقاتها الجزئية . وعلى الرغم من أنَّ الصوت المأسوي هو الأكثر ارتفاعاً ، وبروزاً ، فإنّ صوت الوطن ـ بما أكسبه الشاعر من نبرات جلال ودفء وإنسانية ـ يظلّ هو الأكثر عمقاً ، والأقوى تأثيراً ، وهكذا عمد ابن الرومي إلى إظهار المفارقة بين الزمنين "الحاضر/ الماضي"- عن طريق الأفعال - ، بما يثيره من صراع بين موقفين ، موقف الراحة ، والاطمئنان ، الذي كان عليه الشاعر في الزمن الماضي ، وموقف الحزن ، والاضطراب ، الذي آل إليه في الزمن الحاضر ، ومن هنا تتوالد الدلالات ، ويتجاوب بعضها مع بعض ، فيفضي تقابل أزمنة الأفعال في رسم صورة الشاعر ، برؤية رمزية ، تهدف إلى تعرية الظلم بكل أشكاله ، وهكذا أسهم التقابل الزمني للأفعال في تنامي الحركة ، لتصبح أكثر تبلوراً ، واكتمالاً ، وفاعلية في التعبير ، و الكشف عن أزمة الشاعر ، وتمزّقه الوجدانيّ ، وعدم توافقه مع عالمه الواقع ، وذلك عن طريق هذه الثنائيات المتقابلة إيجابياً ، وسلباً ، وبهذا نلمح نظاما أسلوبيا فذا ، استطاع الشاعر من خلاله أن يستوعب الماضي والحاضر.

صيـــغ المــاضي:

أ- **<u>المــاضـــي الــمــبني للـمـعـلـوم:</u>** جاء في 76 حالة ، أما صيغه فهي علـى النحـو الآتـي: (أنظـرالشكل09):

(الشكـل09):

الصيغــة الصرفـية	فَــعَـــلَ	أفْـعَــل	تَفَـعَّــل	اِنْفعَـلَ	فَعلـلَ	فَــعَّـلَ	فـاعــل	تفاعـل
ترددها	53	09	06	01	01	03	02	01
النـــسبة الـمئـويـة	%69.73	%11.84	7.89 %	1.31 %	1.31 %	%3.94	1.31 %	1.31 %

من خلال هذا الجدول يتـبين لنـا أن معظـم صـيغ الفعـل الماضـي المبني للمعلوم جاء على صيغة (فَـــعَـــلَ) ، وهي صيغة الفعـل المجـرد الثلاثـي ، أمـا مزيد الثلاثي بحرف واحد- وهي همزة القطع- أفْـعَـــل فقـد جـاء في المرتبـة الثانية بنسبة11.84% ، أمـا الــدلالات والمعـاني الـتي أضـافتها هـذه الزيـادة فنذكر منــهــا:

***التعديــة** : أي جــعــل الفـعـل الـلازم متـعديا ، ومثـال ذلـك قـولـه:

35-رُبَّ بيـــتٍ هـــنــاك قـــد <u>أخرجــوه</u>

كـــان مـــأوىَ الضَّـــعـــاف والأيــتـــام

فالفعــل(خرج) مثلا فعل لازم لا يـأخذ مفـعولا به (خرج زيـد) ، فـإذا زاده ابـن الـرومي همـزة جعـله متعديـا كمـا رأيـنا. ومثــالــه قولــه أيضا:

19-كـــمْ أغصُّوا مـــن شـــاربٍ بـــشرابٍ

كـــم أغصُّـــوا مـــن طـــاعمٍ بطـــعـــام؟

أما زيـادة حرف من جنس عينـه ، فـقـد جـاء في حـالات ثـلاث هـي :

27-صبّـــحوهُـــمْ فكـــابدَ القومُ منـــهـــم

طـــول يـــومٍ كـــأنَّـــه ألـــفُ عـــام

48-ووجـــــوهٍ قـــد رمَّلَتْـــهـــا دمـــــاءٌ

بـــأبـــي تلـــكُمُ الوجـــوه الدَّوامـــــي

77-صـــدِّقـــوا ظنَّ إخـــوةٍ أمَّـــلـــوكم

و رجـــــوكم لِـــنَـــبـــوْةِ الأيـــــام

فالأفـعـال(صبّـحوهُـمْ ، رمَّلَتْـها ، أمَّـلـوكم) ضُـعفت فصـارت علـى وزن فعّـل ؛ أمـا دلالـــة هـــذه الـــزيادة فـقـــد ارتـبط بالمبالغـــة ، والغلّـو ، والتـكـثيـر.

أما دلالـة زيادة الألف بيـن الفاء ، والعين فنذكر منها دلالة المشاركـة ، أي أنّ الفعل حادث من الفاعل ، والمفعول معا ، ومثالـه قولـه:

68-وانقطـــاعـــي إذا همُ خاصَـــمونـــي

وتولَّـــى النبـــيُّ عنـــــهم خصامـــــي

ب- المــاضــي الـمــبني للـمـجهول: جاء في سبع حـالات ، وصـيغه على النحو الآتي: (أنظـرالشكل10):

(الشكـل10):

الصيغـة الصرفـية	**فُـــعِـــلَ**	**أُفْـــعِــلَ**	**فُـــعِّــلَ**
ترددها في القصيدة	**03**	**01**	**03**
النـسبـة الـمئـويـة	42.85 %	%14.28	%42.85

ومن الاستعمالات الأسلوبية المكثفة للأفعال ، نذكر بيـتين جـنح فيهمـا ابن الرومي إلى تكرار ستة أفعال ماضوية ؛ خمسـة منها مـبني للمعلـوم ، وفعـل واحد مبني للمجهــول يــقـــول:

32-مـــا تذكَّـــرتُ مـــا أتـــى الزنـــجُ إلاَّ

أُضـــــرِمَ القـــلـــبُ أيَّـــما إضْـــــرام

33-مـــا تذكَّـــرتُ مـــا أتـــى الزنـــجُ إلاَّ

أوجـــعـــتْـــنـــي مـــرارةُ الإرغـــــــام

وقد ارتبط تكرار الأفعال:" تذكَّرتُ (مرتين) ، أتى (مرتين) ، مع توظيف الماضي المبني للمجهول (أُضرِمَ) "بمحاولة الشاعر للتعبير عن ذاته ، وما تحمله من مشاعر تجاه ماضي الحياة ، ومفارقاتها ؛ فلما تكرر الفعل "تذكَّرتُ" ، مع ضمير المتكلم الغائب ؛ منح النص تتابعاً شكلياً ، وعبِّر عن بكائية متسارعة ، أدت إلى إيقاض الذات ، وهذا أدى بدوره تناغما ، واتساقا بين أجزاء النص في حدوده الوظيفية.

أما استعمال الفعل(أُضرِمَ) بصيغة المبني للمجهول ففيه دلالة أنّ هناك عوامل خارجية تتحكم في مقدرة الذات ، فأكد ابن الرومي من خلاله حالة الحزن ، والأسى ، والفزع التي يعيشها. أما تكرار الفعل" أتى " أيضا عموديا مرتين متتاليتين بنغمة موسيقية واحدة ، وتشكيل أسلوبي موحد (فعل+ فاعل+ مفعول به) فقد عمل هذا المكوّن الأسلوبي على ربط مميز يستوعب ذات الشاعر ، وهمومه (أضرم/ أوجع ، إضرام / إرغام) بشكل يتفق مع آلام الشاعر ، وصرخاته التي يسعى للبحث لها عن مخرج ، وتنفيس ، كما أنه شكل من هذا التكرار رابطاً بحرف الاستفهام (ما) لتكون نسقاً بنائياً قوياً مؤثراً ، وبذلك فقد منح تكرار الأفعال الماضوية قوة فاعلة في إيجاد وحدة شعورية متلاحقة ، وقد خرج الفعلان (أُضرِمَ ، أوجعتني) – سياقيا– عن دلالتهما على الماضي إلى معنى الحاضر.

صيــغ المــضارع:

أ- **المضــارع الــمــبني لـلـمـعـلـوم:** جاء في 15 حالـة ، معظمها ورد لإثبات حالة الحزن ونفي كل إحساس بالرضى أو الفرح عن الذات ، وكـأن هـذه الأفعـال تعكس واقع الشاعر المفعم بالحزن والألم ، أما صيغــه فهـي علـى النحـو الآتـي: (أنظـرالشـكـل11):

(الشكـل11):

الصيغة الصرفية	يفـعَـلُ	تَفْـعَـلُ	يُفَـاعِــلَ	تُفَــاعِلَ	أفْـعَـلُ
ترددها في القصيدة	06	06	01	01	01
النسبة المئوية	40 %	40 %	%6.66	%6.66	%6.66

وأهــم ملاحـظة تطالعنا في دلالات الأفعال المضارعـة هو تجـرُد بعضها من الدلالـة على الحاضر ، وذلك بدخـول حرف النفـي عليهـا ، مثـال ذلــك قــولـه:

63-كـيــف لم تعطــفــوا على أخواتٍ

في حــبالِ العــبــيد من آل حــــام؟

64-لــم تغــاروا لغيرتــي فتــركتـــمْ

حُرمــاتِــي لـــمــنْ أحــلَّ حــرامي

أما **المضارع المبني للمجهول** فقد جـاء في 05 حالات: في البيت:16(**يُراعَ**) والبيت 22(**يُعلَى**) ، **والبيت** 30(**يُقَسَّمْنَ**) ، **و البيت**31(**يُتّخذْنَ**) ، والبيت 60 (**تُدعى**).

• **أما أفــعال الأمــر** فجـاءت في 13موضع ، احتلـت مـوقـع الصـدارة في معظم الأبيـات ، كما جاء معظمها في نهاية القصيدة فكانت قفلا حسنا لهـا ، غيـر أننـا سنركز عليـها باعتبارها أساليب إنشائية- في الفصل الثالث- ، لا من حيث هي أفعال كبقية الأفعال ، ومنها قولـه: **مَثِّــلوا** قولــهُ ، **أنْـفـروا** أيــها الكـرامُ ..، **صـدِّقـوا** ظـنَّ ، **أدركـوا** ثـأرهـمْ ..، **أنقِـذُوا** سبْيَــــهم ، **بــادروه** قـبـل..، **فاشْـتـروا** البـاقيـاتِ .. و**بـيعوا** انقطـاعَـه...**والأمــر:** الأمــر هـو " طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى ، حقيقـة ، أو إدعـاءا ، والأمــر" لـيس فعـلا حقيقيا إذ لا يدل علـى حـدث بقـدر مـا يـدل في الأصـل علـى طلـب القيـام بحدث"[1] ، والأمر من ضروب التشكيل الأسلوبي التي تهيأت لابـن الرومـي ، وقد تمركز – أي الأمر- في النص وفق منظومـة تامة من العلاقـات والـروابط ، فعزّز بذلك رغبة الشاعر الملحة في إرجاع هناء البصـرة ، وطمأنينتهـا السـابقة . ومما يستحق الملاحظة هنا أنّ المقاطع الأولى من القصيدة تكاد تخلو منه ، وذلـك القليل الذي ورد: (عرجا صاحبي ، فاسألاه ، بل ألما ، فأسـالاه) والـتي تفيـد في مجملها الالتماس . غير أنّ أفعال الأمر التي غطت المقطـع الأخيـر ، لا ترجـو ،

(1)الطرابلسي ، محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص358.

ولا تلتمس بل تحض وتلزم : (انفروا أيها الكرام - صدقوا ظن أخوة – أنقـذوا سبيهم- بادروه - لا تطيلوا المقام- فاشتروا الباقيات.. وبيعوا انقطاعه بالدوام) والطلب –كما هو معلوم- تحوَّل وانفتاح ، وامتـداد في مـدى كشـفه للعلاقـات والروابط ، لأنّه قـائم علـى رغبـة ، وقيمتـه التعبيريـة تتبـدَّى في إشـاراته لهـذا الامتداد وعلاقاته[1]. وتأسيسا على هذا حمـل الأمـر في ثنايـاه دعـوة صريحـة للجهاد ، وكأنّ مظاهر الفجيعة ، والـيأس الـتي أبــرزها الشـاعر في القصـيدة لم تحل بينه وبـين دعـوة البصـريين إلى الصـبر ، ومقارعـة الخصــوم ، والتمسـك بالأرض حتى النهاية ؛ حيث لم تعـدم كلّ كـوى للأمـل في نفسـه ، فقـد تـرك للرجاء خيطاً مـمدوداً نحـو المستقبـل ، وكأنّي بـذات الشاعــر- أيضـا- ومـن خلال أفعال الأمر- تناست همومها ، وأوجاعها ، فالهدف من المرثية كما **يـرى عز الدين إسماعـيل** هو صياغـة المأساة صياغة شعرية ، فيها ما يكون في الشعر من تهويل ، وإثارة لحفز هــمة الخليفـة المعتمـد علـى النهـوض لنصـرة المدينـة البائسة[2] ، والقصيدة- حسب الباحث خـليل شـرف الـدين- هـي أول نـداء يوجه إلى الشعب لا إلى الأفراد كما كانت العادة . حتى في هذا المجـال كـان ابـن الرومي رائدا ومتقدم النظرة[3] ، فـ"كل ما أورده الشاعر بشأن المدينة ،- إذن- يعطي صورا تهويلية مثيرة متتابعة ، يزجيها بما وُهب من براعة ، تسـاعده علـى

(1) عصام، شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص157.

(2) **ينظر**:عز الدين، إسماعيل : في الأدب العباسي، الرؤية والفن، ص378.

(3) **ينظر**: خليل، شرف الدين: ابن الرومي، ص191.

أن يستل الرحمة من قلوب من يعطف على فتنة الزنـوج لمطـالبتهم بالحريـة"[1].
ومن هنا يمكن القول إنّ ابن الرومي جعل من أفعال الأمـر بـؤرة مركزيـة لمبـدأ الثورة ، والتمرد ، والرفض لهذا الواقع الذي يسعى للخلاص منـه ، فـلا يعنيـه الماضي المؤلـم ، ولا الحاضـر الرجعـي ، وإنما يبحث عن زمن جديد يحقق فيـه ذاته . وابن الرومي بذلك يعكس ذاتـه التي تسعى للانفلات ، والتحرر من قيود الزمن القاسية ، وقيود المجتمع / الزنوج ، فيخفف بذلك من حـدة الصراع. من خلال ما تقدم يظهر أنّ ابن الرومي قد استغل الطاقة الحركية لأفعال الأمر محدثا بذلك تناغما بين مكونات اللغة ، والأسـلوب ، فساهــمت – بـذلك - أفعـال الأمر في تأثير نفسي عجيب أحدثـه التكـرار المنتظم لــه : (انفـروا- صـدقوا – أنقذوا – بادروه - فاشتروا- وبيعوا) حتى غدت هذه الأفعـال بنيـة إيقاعيـة مميــزة ، فحـررت الخطـاب مـن السـلطة التقريريـة ، والسرديــة ، في بعــض الوحدات بحيث جعلت آفاق الدلالـة تنفتح على مستقبـل لا يخلـو مــن أمــل فـي عـودة البصـرة إلى سـابـق عـهـدها.

2-المشتقـات:

يتميـز نص ابن الرومي بمادة لغويـة اشتقاقية غنيـة ، شكلـها الشاعر على هيئـات مختـلـفة لخدمة بقية المستويات الأخـرى ، والـمـوضـوع العـام للنـص

(1) عبد المجيد ، الحـر:ابن الرومي عصره، حياته ، نفسيـته ، فنه ، من خلال شعره، ص 179.

والحقيـقة أنّ " تكرار مشتقات الألفاظ ، يكثر في شعر ابن الرومي كثـرة مفرطــة "[1]. وأهـم تجليـاتها نـوردها على النحـو الآتي:(انظر الشـكل12):

(الشكـل12):

المشتـقات	اسـم الفـاعل	اســـــم المفعـول	الصفـــــة المشبـهة	اسم المكـان	اســـــم التفضيل	صيـغ المبـالغة
تـرددها	16	09	19	07	02	14
النسبة المئوية	%23.8	%13.43	%28.35	%10.44	%2.98	%20.89

احتوت القصيدة على67 اسم مشتق ، دلّ معظمها على معاني وصفية ثابتـة ، وكل هذه الأسماء المشتقة كان لها الأثر الواضح فـي تـشـكـيل إيـقــاع القصـيدة ؛ **فــالصفة المشبهـــة** وردت19مــرة ، مشـكلة نسبــة 28.35% مــن مشتقات القصيـدة ، فاحتلت بذلك المرتبة الأولى من حيـث نسبـــة الحضـور في النـص ؛ منها ما تـعلق بصفات أهل البصرة نحـو: لذيـذ ، الضّـعاف ، الطّـوالُ ،...الكـرامُ ، فـقيـهٍ...ومنها ما ارتبط بـصفات الزنـوج: الطَّغــام ، الْعبــيد.... أما صيـغة **اســم الفــاعل** – صيغة تدل على معنى الفاعليـة ، ولهـا في غالـب الأحيان عمل الفعل- فقد تكررت في النص 16 مرة ، من الفعل الثلاثي: مثل **الخائنُ ، حــاكـم** ،... و من الرباعي بصيغة الجمع نحو: **مستيقظين** ، ومن أمثلتها

(1) ينظر: شعيب ، محي الدين سليمان فتوح : الأدب في العصر العباسي، خصـائص الأسـلوب في شعر ابن الرومي، ص90.

المتكررة على مستوى البيت قولـه مبينا هول المصيبة ؛ فكـم مـن شـارب شـرق بمائه ، وكم من آكل من شدة الفزع لم يستطع ابتلاع لقمتـه ، يـقول:

19-كـــمْ أغصُّوا مـــن شــــاربٍ بــــشرابٍ

كـــم أغصُّـــوا مـــن طـــاعمٍ بطـــعـــام؟

وفي كثرة ورود هذه الصيغ دلالــة علـى كثـرة الحركيـة والفاعليـة (ذات الشاعر ، حركية الزنـوج ، معانـاة إنسـان البصـرة) ، وعلـى هـذا نجـد أسمـاء الفاعلين تضطلع بتوثيق الأحداث المهولـة التي تخللت الاعتـداء (تجسـيد صـور الهدم ، والدمار) مـن جهـة ، كمـا تجســد وصـف المدينـــة ورســم تفاصيــل جراحاتهـا بالشكل الذي يمكن الشاعر من ممارسـة ضغط أسلوبي على المتلقـي من جهـة أخـرى. والمتأمل لصيغ أسماء الفاعلين يجد أنّ 13 صيغـة أُشتقت من الفعل الثلاثي ، بينما أُشتقت صيغٌ ثلاث من الفعل الربـاعــي وهــذه الصـيغ هي على النحو الآتـي: مستيـقـظـيــن المتَفَـاني ، محـالف ، أمـا صـيغة **اســم المفعول**- صيغـة تدل على معنى المفعولية ، - تشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول ، للدلالة على وصف مـن يقـع عليـه الفعـل- فقـد وردت في القصيدة 09 مرات ، نذكر منها قولـه:

26-كـــمْ فـــتـــاةٍ مصونةٍ قد ســـبـــوْهـــا

بـــارزًا وجـــهُـــها بغيـــــر لِـــــثـــام؟

وقـولـه:

42-أيــــن فـــلكٌ فيـــها وفلـــك إليـــْها

منشـــئـــآتٌ فـــي البحْـــر كالأعـــلام؟

ونجد **صيغ المبالغـة** تتكرر في النص بنسبة20.89% (وردت14 مرة) ، منها ما جاء ليعزز صفات أهل البـصرة ، وما كانوا عليه ، قبل النكبـة ، فـــالبصرة "لم تكن سوى رمز لاقتلاع الحضارة التي رسخت في هذه الفترة" [1] ، يقـول :

53-فـــاســـــألاهُ ولاجـــــوابَ لديْـــه

أيـــن عُبَّـــادُه الـــطّـــوالُ الـــقيـــــام؟

54-أيـــن عـــمَّـــــارُهُ الألـــى عمَّـــروه

دَهْـــرَهُـــم فـــي تـــلاوة وصـــيـــــام؟

ومنها ما جاء ليبـرز أفعال الزنـوج نـحو قـولـه :

21-كـــمْ أخٍ قـــد رأى أخـــاهُ صريـــعًـــا

تَـــرِبَ الْخـــدِّ بـــيـــن صرْعـــى كرام؟

---

(1) عبده ، بدوي : دراسات في النص الشعري العباسي، ص185.

ومن صيغ المبالغة الموظفة في النص نجد صيغة "**اللعين**" ؛ أي الملعون وهو المطرود من رحمة الله ، يقول :

6-أقدم الخائنُ اللعينُ عليْها

وعلى الله أيَّما إقْدام

82-إن قعدتمْ عن اللَّعين فأنتم

شركاءُ اللَّعينِ في الآثام

وقد استطاع ابن الرومي من خلال هذه الصيغة أن يرسم صورة الزنجي ، يقول الباحث **عبده بدوي**:" المهم أنه برسمه المحكم لصورة الزنجي الفوضوي يكون قد اقترب من فكرة الإنسان"النموذج" في الأدب العالمي كعطيل وفاوست ، وإذا كانت فكرة مرض هاملت توحي بأن الدنمارك كانت مريضة ، فإنّ فكرة الزنجي الفوضوي توحي بفكرة طيش الحضارة ، وتدميرها من بعض من كان لا ينتظر منه ذلك ، لهوانه على نفسه وعلى الحضارة" [1].

35-رُبَّ بيتٍ هناك قد أخرجوه

كان مأوىَ الضَّعاف والأيتام

بل ألِمَّا بساحة الْمسجد الجا

معِ إنْ كنتما ذوي إلمام

---

(1) المرجع السابق ص195.

أما **اسـم المكان** ؛ ولأنّ النص مرتـبط أصلا بوصف المكـان فـإن أسمـاء المكان كانت في المرتبـة الخامـسة من حيث نسبـة تكريـرهـا ، يقـول :

52- بل ألِـمَّا بسـاحة الْمسجـد الـجامعِ إنْ كنـتــمـا ذوي إلــمـــام

ومن خلال هـذه المشـتقات نجـد أن ابـن الرومـي قـد خصـص معظــم المشتقات للوصف والتقريـر، تلك الوظيفة الأسلوبية المحوريـة ، والتي أسـهمت بقسط كبير في نقـل معـالــم التجربــة الشعريــة ، وفي تحقيـق الأبعـاد الفنيــة والأسـلوبيـة المنشـودة.

3- **المصـادر:**

تختـلف المـصـادر عـن الأفعـال في أنها أسماء ، وتتفـق مـع الأفعـال في أنها تدل على حدث ، غير أنّ الأفعال تدل على الحـدث بالإضـافة إلى دلالتهـا على الزمان ، وقد احتوى نـص ابـن الرومـي علـى 42 مصـدرا ، و التشـكيل الأسلوبي الذي نلحظه على بنيـة أغلبية المصادر أنّ معظمها أُشتق من الأفـعـال الثلاثيـة الـلازمة المعتلة العيـن ، أو مـن الأفعـــال الخـمـاسـيـة.

- فمن أمثلة المصادر المشتقة من الأفعـال الثلاثيـة اللازمـة المعتلـة العـين قـولـه:

2–أيُّ نــــومِ مِــنْ بعــد مــــا حـــــلَّ

ـــرَةِ مـــن تلكم الـــهنـــاتٍ الـــعظـــام

3–أيُّ نومٍ مِـــنْ بعد ما انتهـــك الزَّنْـــــــ

ـــجُ جـــهـــارًا مـــحـــارمَ الإســـــلام؟

53– فـــاســـــألاهُ ولاجـــــوابَ

أيـــن عُبَّـــادُه الـــطّـــوالُ الـــقيـــــام؟

54– أيـــن عـــمَّـــــارُهُ الألـــى

دَهْـــرَهُـــم فـــي تـــلاوة وصـــيـــــام؟

فالمصدر "نوم" أُشتق من الفعل "نام"، و"القيـام" من "قـام" و"الصيام" من "صام".

- ومـن مصادر الأفعال الخماسيـة نجـد: اقتحام، اكتتام، انتقام، انـهدام....
- و من المصادر المشتقة من الأفعال الثلاثية المتعديـة، قـولـه:

25–كـــمْ فتـــاةٍ بـــخـــاتِـــم الله

فضـــحوهـــا جهـــرًا بغـــير اكتـــتـــام؟

ومـثـاله أيـضا :

78–أدركوا ثـــأرهمْ فـــذاك لديْـــهـــم

مـــثـــلُ ردِّ الأرواحِ فـــي الأجـــســـام

- ومـن المصـادر نجـد أيـضـا مصدر الفعل المزيد بهـمـزة مثل قـولـه :

6-أقــدم الــخائنُ اللعيــنُ عليـْــهــا

وعـــلـــى الله أيَّـــمــا إقْـــــدام

- ومـن المصادر نجد أيضا مصـدر الثلاثي المزيد بتضعيف العين:

39-عــرِّجا صاحبـــيَّ بالبصـــرة الزَّهـــ

ـــراء تعـــريـــجَ مذْنَـــفٍ ذي ســـقـــام

وقـولـــه أيضـا:

49-وُطِــئتْ بالهـــوان والذُّلِّ قـــسْـــــراً

بـــعـــد طـــولِ التبـــجيلِ والإعـــظـــام

- و من المصادر الدالـة على معالـجـه (على وزن فعول) نـذكر قـولـه:

64-أخذلتم إخوانـــكـــم وقَـــعدتــــــم

عنـــهـــمُ-ويـــحـــكم- قـــعودَ اللّئام؟

- ومـن المصـادر الـدالـــة عـلـى حرفـة نـجـد قـولـه :

54-أيـــن عـــمَّـــــارُهُ الألـــى عمَّـــروه

دَهْـــرَهُـــم فـــي تـــلاوة وصـــيـــــام؟

- أما المصدر الميمي فقد جـاء في مثال واحد:

85-لا تطيــلوا المقامَ عــن جنة الْخــلْــ

ــد فــأنتــم فــي غــير دار مُقَــام

- ومن باب تكريس النـادر على حساب الشـائع استعماله دالــة " الخلـد" مصدرا بديلا "للخلــود"، يقـول:

85-لا تطيــلوا المقامَ عــن جنة الْخــلْــ

ــد فــأنتــم فــي غــير دار مقَــام

ويرى الباحث محمـد الهادي الطرابلسي أنّ المصدر "خلود" أكثـر شيوعا إذا ما قيس بـ" الخلـد" [1] ، أما استعمال ابن الرومــي لهــذا المــصدر فـيمكن أن نعـزوه إلـى:

- ✓ حرص ابن الرومي على سلامة الوزن (باعتبار أن الكلـمـة وقعت في بيـت مدور)
- ✓ احتـفـاظ ابـن الرومـي بنفس من الديــن ، ذلـك أن هـذا المصـدر ورد في القرآن الكريم ، من خلال قولـه تعالى: ﴿ قُلْ أَذَٰلِكَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ ٱلْخُلْدِ ٱلَّتِي وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۚ كَانَتْ لَهُمْ جَزَآءً وَمَصِيرًا ﴿١٥﴾ ﴾ [2]، "ويــدخل هـــذا الإجراء في باب تعميم الخصوص ذلك أنّ "الخلد" يقترن بالجنة كثيرا وينـزع

---

[1] الطرابلسي ، محمد الهادي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص430.

[2] سورة : الفرقان، الآية:15.

إلى الاختصاص بها[1] ، فيكون ابن الرومي بذلك –كما سبق وان أشرنا إلى ذلك- مؤثرا لهذا المصدر لاحتفاظه بنفس من الدين . وهذا ما سيتجلى أكثر- في الفصل الثالث- عند حديثنا عن اقتباسات الشاعر القرآنية.

لا ريب إذن- ومن خلال ما تقدم- أنّ جميع البُنى الصرفية للقصيدة حملت في طياتها مدلولات نفسية ، وإيقاعية ، اتصلت بذات الشاعر الحزينة ، وكأنّ تنوع هذه الصيغ الصرفية للنص من بيت إلى بيت ، ومن وحدة إلى أخرى ، تآزر مع طبيعة الحزن والحيرة التي يعيشها ابن الرومي ، فهو ينتقل من صيغة إلى أخرى ، ملتمسا السكينة والطمأنينة ، وكأني به لا يجدهما ، فيكرر حينا ، وينوع حينا آخر ، وهذا ما جعل النص قطعة موسيقية ، منسجمة الإيقاع ، عميقة التأثير.

و من خلال المقاربة الموسيقية/ الإيقاعية لهذا النص تبين أنه لم يخل من الجمال ؛ النابع من إتباع السنن الحميدة ، والوصايا القديمة المقررة ، والنظر في الفصل الأخير- وخصوصا مبحث التناص- من هذه الدراسة من شأنه أن يزيد هذا الرأي إيضاحا. وعلى العموم فقد تضمنت المادة الصوتية/ الإيقاعية للقصيدة على إمكانات تعبيرية هائلة ؛ فالأصوات ،

---

(1)الطرابلسي ، محمد الهادي :خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص431.

وتوافقـاتها ، وألعاب النغم ، والإيـقـــاع ... ، والتكـــرار ، والجنـــاس... كـــل هذا احتوى بمـادته طـاقة أسـلـوبـيـة جمـاليـة فــذة.

رابعا: شـــعريـــة التـــناص:

من الصـعب التطـرق إلى كـل الإشـكالات النظريـة ، والمنهجيـة الـتي يطرحها مفهوم التنـاص نظـراً لكثرة الدراسات التي أنجـزت حولـه ، وصـعوبة استيعاب اتجاهاتها ، وخلفياتـها ، ومع ذلك يمكن أن نشير إلى بعـض المعطيـات النظريـة ، والملاحظات المتواضعة ، التي تـشكل تمهيداً لتحليـل ظاهرة التنـــاص في قصيـــدة ابـن الرومي.

1* الـمفـهوم:

التناص مصطلح من المصـطلحات المستحدثـة فـــي الأدب ، والنقـد ، ويعود المصطلح **لغوياً** إلى مادة (نصص) ، حيث تنتمي جميع اشتقاقاتها إلى حقل دلالـي واحـد ففـي **القـاموس المحـيط للفيروزآبـادي**:"(تنـاص) القـوم ،" عنـد اجتماعهم" [1] ، ويلاحظ احتواء مـادة (تنـاص) علـى (المفاعلـة) بـين طـرف ، وأطراف أُخَـر تقابلـه ، يتقاطع معها ، ويتمايز ، أو تتمايز هي في بعض الأحيان أما عن مفهوم التناص **اصطلاحا** فـهو في رؤيـــة الباحـث **عبـد الله الغـذامي** مصطلح سيميولوجي (وتشريحي) ، أو تفكيكي ؛ و يفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) ، والأهم مـن ذلـك أنـــه

(1)الفيـروزآبادي : القامـوس المحـيط ، مادة (نصص).

يسوق تعريف "**شـولـز**" لـه ، الـذي يؤكد به رؤيتين : إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنـه في رؤيـة الغـذامي عـلاوة علـى ذلـك تشريحي) ، والأخرى أنّ التناص يـتم بـوعي ، وبغـير وعـي ، وفي هــذا يقـول **شـولـز** : " النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ بـه السيميولوجيون مثـل بـارت ، وجينيت وكريستيفا وريفاتير ، وهو اصطلاح يحمل معـان وثيقـة الخصوصـية ، تختـلـف بين ناقد وآخر ، والمبدأ العام فيه هو أن النصـوص تشـير إلى نصـوص أخرى ، مثلمـا أن الإشـارات (Signs) تشـير إلى إشـارات أخـرى ولـيس إلى الأشياء المعنية مباشرة ، والفنان يكتـب و يرسـم ، لا مـن الطبيعـة ، وإنمـا مـن وسائل أسلافـه في تحويل الطبيعة إلى نص ؛ لذا فإنّ النص المتداخل هـو : نـص يتسرب إلى داخل نص آخر ، ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب بـذلك أم لم يعِ." [1] . والنص حسب **محمد مفتاح** : " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة" [2] ، وعلى العموم فالتناصّ يتعايش مع الشعر ، ويمنحه ثوبـاً جديداً ، وينمّي فاعليته التواصلية ، وهذا ما أشار إليه الباحث عبد الله الغذامي بـقولـه: "وعلى ذلك فإن النصّ يقوم كرابطة ثقافية ، ينبثق من كـلّ النصـوص ،

---

(1) الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج معاصر ص 324،325.

(2) مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص ، ص 121.

ويتضمّن ، مالا يحصى من النصوص ، والعلاقة بينه ، وبين القارئ هـي علاقـة وجود ؛ لأنَّ تفسير القارئ للنصّ هو ما يمنح النصّ خاصيته الفنّيّـة" [1] .

وتأسيسا على ماسبق فـإنّ " فهمـنا ، واسـتيعابنا للـنص الـذي نواجهـه يتوقف في كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذي أزاحـه ، أو الذي حل محله . ليس فقط لأن جدلية النص"الحال" ، والـنص "المـزاح" جـزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه ، ولكن أيضا لأن فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلق أجنة النص الأولى ، وتترك ترسباتها في شتى طبقات النص سواء ، أوعـى النص ذلك ، أم لم يعه [2] . و للتناصّ ـ عند الشاعر ـ في هـذه القصيدة أهمية خاصة في الكشف عن البنيـة العميقـة ، وكشـف العلاقـات الـتي تـربط الـنصّ الشعريّ الحاضر بالنصوص الغائبة ، وهنا يعمـد الخطاب الشعريّ ، إلى توجيـه قـوّة ضاغطة ، خفيّة تدفع المتلقيّ إلى استحضار النصّ الغائب من خلال بعـض الإشارات ، والتضمينات لبعض المفردات ، والتراكيب ، وعلـى هـذا الأسـاس سنتناول هنا تجليات التناص وأشـكالـه المختلفـة في البنية التركيبيـة للقصـيدة ، والعوامل التي ساهمـت في تكوينـه ، والخلفيـة الثقافيـة التي نتج عنها ، ومـدى

---

(1)الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص 57.

(2) صبـري، حافظ : أفـق الخطاب النقدي ، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،1996، ص49.

مساهمة هذه الخلفية الثقافية في إضفاء دلالات واسعة على النص، هذا وقد أحالنا النص إلى بعض الأنماط التناصية، نذكر منها:

2-أ- التناص الداخلي:

وهو التناص الذي يكشف لنا علاقة نصوص الكاتب التي نحن بصدد دراستها بنصوص معاصريه ، وبخاصة إذا كان هؤلاء : "قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه ، من خلفية مشتركة" [1] ، وعلى العموم فـ"وحدة **التجربة الإنسانية** [*] ، مهما اختلفت زاوية النظر إليها تؤدي حتماً إلى وحدة بعض الأفكار ، وتشابه بعض الصور ، وتماثل بعض التراكيب ، والتعابير التي تتناول تلك التجربة ، وتتحدث عنها ، وتصف آثارها." [2]

وقد رأى علي بن أمية أن أيام النكبة البغدادية نقلت الأطفال إلى الشيب ، والشيخوخة لشدّتها ، وقسوتها ، ومرارة لحظاتها:

ومنها هناتٌ تشيب الوليدَ ويخذل فيها الصديقَ الصديقُ [3]

---

(1) حسن ، محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص46، 45.

(*) يقصد بالتجربة الشعرية "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصوّرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه)، محمد، غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص 383.

(2) محمد، إبراهيم حمدان : أدب النكبة في التراث العربي ، ص 381.

(3)المرجع نفسه، ص 361.

وهـذا مـا رآه ابـن الـرومي في أهـوال دمـــار البصـرة علـى يـد الـزنج ، وصاحبهم :

أيَّ هـــولٍ رأوا بـــهـــم أيَّ هـــــول

حُـــق منـــه تشـــيب رأسُ الـــغـــــلام

وتأسيسا على هذا فـ"تأثر شاعر باحر ، واستفادتـه من أفكاره ، وطريقته ، وصوره أمر لا يمكن إنكاره ، وبالمقابل فإنَّ وقوع شاعرين على معنى واحد ، أو صورة مشابهة ، أو تعبير مشترك أمر لا يمكن ردّه أيضاً ، خصوصاً عندما **يكتوي الشاعران بنيران تنور واحد ويعالجان موضوعاً مشـتركاً**."[1] ، وفي القصـيدة تتكرر صورة الدعاء بالسقيا ، وإلى جانبها استفادة مـن المـوروث الـديني تمثلـت بالصلاة على أرواح القتلى ، والسلام لهم ، وعليهم :

بـــأبـــي تـــلكم العظـــامُ عظـــامًـــا

وسَقَـــتْـــهـــا السمـــاءُ صَـــوْبَ الغمام

وعـــليـــها مـــن الـــمليك صـــلاةٌ

وســـــــلامٌ مـــــؤكَّـــدٌ بســـــلام

(1) محمد، إبراهيم حمدان : أدب النكـبة في التراث العربـي ، ص 381.

و قـد تـرددت صـورة الدعاء بالسقيـا في درج القصائـد التي تناولت نكبة البصرة ، كمـا فـي بائـيـة السـدوسـي الـذي بكـى ، واستبكــى فــي نـكبــة مـدينـة البـصـرة :

فيا أرضَهـم أخلـَوك فـابكي عليهِـــمُ وجـــودي عليـهـــم يـا سمـــاءُ وصـــوبي

إذا الــدمعُ لم يُسعـــد كئيـــباً فإنـــي سأبكـــي وأبكـــي الدهـــرَ كـلَّ كئيــبِ

علـى دِمَنٍ جـرّت بهــا الريــح بعــدنا ذيــولَ البِلــى مــن شمـألٍ و جنـوبِ[1]

ومن التناصات الداخليـــة أيضـا الوقـوف على الأطلال- وإن كنا سنفرد له حيزا آخر- يـقـول:

39-عـــرِّجا صاحبـــيَّ بالبصـــرة الزَّهــــ ـــراء تعـــريـــجَ مدْنَـــفٍ ذي ســـقـــام

40-فـــاســألاها ولا جـــــواب لســـــؤالٍ ومـــنْ لـــــها بالْــكـــلام

ويقـول:

53-فـاســألاهُ ولا جــوابَ لديْـه أيـن عُبَّـادُه الـطّـوالُ الـقيــام؟

ونجد مثل صنيع ابن الرومي عند الشاعر يحيى بن خالد بن مـروان الذي وقـف

(1) المرجع نفسه ص 343.

في نكبة البصرة أمام صورة الصمت المعبرة عن وضع المدينة المنكوبة ، يقول [1]:

أين لي جواباً أيها المنزل القفر	فلا زال منهلاً بجرعائك القطرُ
أبن لي عن الجيران أين تحملوا؟	وهل عادت الدنيا وهل رجع السفرُ؟
وكيف تجيب الدار بعد دروسها؟	ولم يبقَ من أعلام ساكنها سطرُ
منازل أبكاني مغاني أهلها	وضاقت بي الدنيا وأسلمني الصبرُ [2]

كما نلحظ أنّ تكرار صيغة"**الخائن اللعين**" لا تقف في إطار النص فحسب بل تتعداه إلى بيئة ابن الرومي حيث أنّ هذه"النبرة كانت شائعة عند الكتاب الذين كتبوا عن صاحب الزنج ؛ وزعيم الفتنة" [3] ، يقول ابن الرومي:

6-أقدم الخائنُ اللعينُ عليْها

وعلى الله أيَّما إقْدام

---

(1) الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك و الرسل ، حوادث سنة 270هـ..

(2) الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك و الرسل ، حوادث سنة 270هـ..

(3) عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص188.

82-إن قــعــدتمْ عن اللَّـــعـــيـــن فــأنتم

شـــركـــاءُ اللَّـــعيـــنِ فـــي الآثـــــام

وفي نفس الفتنة أيضا – أي نكبة البصرة -يـمزج المهلبي تعريضـه بقائـد الزنج بتهديده لـه ، ومحاججته إياه ، وقد ادعى الانتساب إلى آل النبي (ص) من خلال ادعائه الانتساب للبيت العلوي يقــول :

أيـــها الخـــائن الـذي دمّر البصـ ـــرة أبشـــر من بعـدهـا بـدمـارِ

إن تقـــل جـــدي النبـي فمـا أنـ ـــت مـن الطــيبيـن والأخــيار[1]

ويقول ابن المعتز - بعد أن عدّد أسماء المتمردين الخارجين على سلطة الخلافة وطاعتها - مبينا مـا كـان مـن المعتضـد ، وصاحـب الزنـج :

فـــلم يـــزل بالعـلـوي الخـائـنِ المـــهلك المُختْرِب للـــمـدائنِ[2]

ويـقـــول أحـــدهـم:

أيـــن نجـــومُ الكـــاذبِ المـارق؟ مـــا كـان بـالطـِّـبِ ولا الحـاذقِ[3]

(1) الحصري : ذيل زهر الآداب ، ص154

(2) ابن المعتز، عبد الله : الديوان، ص481، وما بعدها.

(3)الطبري، ابن جرير: تاريخ الأمم والملوك والرسل، 8ج، ص144، حوادث 270ه.

وفي صوت آخر يجعله ابن الرومي على لسان النبي ما يذكرنا بـ" وامعتصماه" التي قالتها امرأة شريفة في الأسر عند علج من علوج الروم في عمورية ، واستخدمها من قبل استخداما ذكيا أبو تمام[1] ، يقول :

71-صرخت :"يامحمداه" فهلاّ

قامَ فيها رعاةُ حقّي مَقامي.

وبذا شكلت وحدة التجربة الإنسانية رافداً من روافد بنية القصيدة . غير أنّ ابن الرومي اعتمد فيما تبقّى على ذوقه ، وتفاعله مع الحدث ، معولا على نفسه في استنباط الطرائق التي يصوغ فيها أبياته . وعلى العموم فغرض رثاء المدن عبر محاكاة الواقع في المدن المنكوبة نجده قد كان صاحب السبق في شيوع أسلوب التشابه بين الشعراء[2] .

2- ب-التناص المفتوح(التناص الخارجي):"

وهو تداخل النصوص التي يمتلئ به العالم ، ولا يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين ، أو جنس معين من النصوص ، بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة ، محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم"[3] ، ويمكن أن نستشف هذا النمط من التناص في

---

(1) عبده، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص191.

(2) **ينظر** محمد ، إبراهيم حمدان : أدب النكبة في التراث العربي ، ص376.

(3) حسن ، محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص46.

علاقة القصيدة بالمعلقات ، وخصوصا فيما يتعلق بمعلقة الحارث بن حلزة اليشكري ؛ فيكفي أن نقرأ البيت السادس والسبعين (76) من القصيدة وهو:

76–أبْرَمُوا أمرهُم وأنتم نيامٌ

سوءةٌ سوءةٌ لنوم النيام

حتى يبدأ في مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل ، يقول الحارث بن حلزة اليشكري:

أجمعوا أمرهم عشاءا فلما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء[1]

والحاصل أننا إذا ما مضينا نقرأ القصيدة ، ونتلقى قوافيها الواحدة بعد الأخرى ، أخذ هذا الإحساس يتضاعف ، يقول الباحث **عبده بدوي** "ويلاحظ أنه في هذا القسم – أي الوحدة الأخيرة الممتدة من البيت 76 إلى البيت الأخير من القصيدة – تهب عليه رياح من همزية الحارث بن حلزّه اليشكري ؛ التي هي من البحر الخفيف كذلك"[2] ، وهكذا يظهر لنا مدى التقارب ، أو التماثل بين النصّين رغم اختلاف رويهما ، الأولى:

---

(1) عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص192.

(2) الزوزني ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد :شرح المعلقات السبع ، د/ ط ، تحقيق لجنة التحقيق في الدار العالمية للناشر، الناشر الدار العالمية ، 1993 ، ص149.

همزية ، والثانية ميمية ؛ إلا أنهما تلتقيان في حركة القافية ، وحركة التفعيلة الأولى: "فاعلاتن".

عطفا على تواشج القصيدتين في القافية ، والبحر فإنهما يصدران عن منهل شعري فائض- توازي الفكرة ، وتناظر الرؤية- ؛ حيث يضع ابن الرومي من معاني الحزن ما يناظر معاني الشاعر الأول- الحارث بن حلزة اليشكري- وإن اختلفت دواعيه عند الشاعرين. غير أنّ ابن الرومي في القسم الأخير من قصيدته- من البيت(75) إلى البيت (86)- فتق المعاني وفرّعها ، وجاء بصور شعرية جديدة .

صحيح أنّ قصيدة ابن الرومي أفادت من معلقة الحارث بن حلزة ، - وهذا أمر نسلم به- ولكننا يجب أن لا نغفل عن شيء مهم جدا "وهو أنّ القصيدة المتأخرة ، تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص" [1] ، إننا نستكشف معلقة الحارث بن حلزة من خلال قراءتنا لقصيدة ابن الرومي ، فابن الرومي إذاً سبب في استحضار الحارث بن حلزة ، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها ؛ لأنها تهب معلقة الحارث حياة جديدة ببعثها من النسيان ، وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها ، فهي امتداد لها ، وتطور لإشاراتها ، وبذا تقوم بين القصيدتين

(1) الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ،قراءة نقدية لنموذج معاصر ص 342 .

علاقة تطورية متشابكة وبناءة ، لعصرين مختلفين ، فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى ، وهذه تقوم كأمامية لتلك ، فيتدخلان في ذهن القارئ تداخلا يوحد بينهما.

وعلى الجملة فإنّ في تضمين ابن الرومي لأشطار من معلقة الحارث بن حلزة نموذج من نماذج التأثر ، والاستفادة من الآثار الممتازة ، وتلك ظاهرة طبيعية لا يخلو منها زمان ، ولا مكان .

كما يتبدى لنا هذا النمط من التناص - أي التناص المفتوح - في تعانق القصيدة بخاصية من خصائص المعلقات وهي الوقوف على الأطلال ، حيث استدعى الشاعر في نسيج نصه الطريقة الفنية التي اتبعها بعض أصحاب المعلقات في بناء أعمالهم االشعرية ، وقد عالج جلّ شعراء الجاهلية - إن لم نقل كلهم- في مستهل قصائدهم قصة الدار الدارسة ، فوصفوها ، وحدّدوا معالمها ، وتفنّنوا في تحديد مواضعها ، والإشارة إلى ملامحها التي تدلّ على وجودها في الزمن الماضي ، الذي له علاقة حميمة بذكرياتهم ؛ ولقد تجلّى أثر الصورة الطللية في **أشعار نكبة البصرة** أكثر مما تجلّى في أشعار نكبة بغداد الأولى ، وهذا ناتج عن وضعية المدينتين في أثناءِ نكبتهما ، وبعدهما ، فالبصرة دمّرت خلال أيام مما جعل نكبتها مشهداً طللياً لاقتراب زمني البداية ، والنهاية ، ولأنّ الشعراء كانوا بعيدين عنها مما جعل المشهد الطللي حاضراً في أخيلتهم وهم يحاولون تصوير مشاهد الدمار فيها،

بينما امتدّ زمن الخراب في بغداد أشهراً ، وعاشه الشعراء لحظة بلحظة ، وتابعوا أخباره ، وسجّلوا آثاره ، ومواقعه."[1] ، أما ابن الرومي فقد جعل الطلل في متن القصيدة ، وذلك بخلاف القصائد الجاهلية التي كان الطلل يأتي في مستهلها ؛ وذلك راجع في نظر البحث إلى عظم الحدث ، ومرارة الألم. فابن الرومي لم يتناسى أطلال البصرة ، فالقصيدة كلها طلل ؛ وإن انزاح عن طابعها الاستهلالي ، فإننا نجده في أبيات لاحقة يعود بنا إلى هذه النغمة التراثية ، يقول **محمد حمدان**" وقد لعب هذا الغرض الشعري دوراً في تجاوز المقدمات تارة ، **وفي دمجها مع بقية المعاني تارة أخرى** . كما لعب دوراً في تكسير وحدة البيت لصالح وحدة المعنى. وهذا من الجديد النكبوي على كل حال."[2] ، يقول ابن الرومي:

39-عــرِّجا صاحبــيَّ بالبصــرة الزَّهـــــ

ـــراء تعــريــجَ مذْنَــفٍ ذي سـقــام

40-فــاســألاها ولا جـــــواب

لســــؤالٍ ومــنْ لــــها بالْـكــلام

فالشاعر كما يظهر يوظف الطلل في متن النص ، ويدمجه مع بقية المعاني ، وقد وقف عند نماذج للتأثير على القارئ ، وذلك حين لجأ إلى التأثير

(1) محمد، إبراهيم حمدان: أدب النكبة في التراث العربي ، ص344.

(2) المرجع السابق ص 329.

بالمدينة ككل ، فالشاعر هنا يأمر صاحبيه بالمرور بالبصرة ، مرور المريض الذي أوشك على الموت ؛ وكأنّ ابن الرومي أراد أن يقول إنكما ستعانيان من المرض ، والموت فور رؤيتكما للبصرة على هذه الحالة ، ثم يأمرهما بسؤالها ، إلا أنهما سيعدمان جوابا منها . وكيف لها أن تجيب؟ يقول **عبده بدوي**:"وقد وُفق الشاعر هنا حين بدأ هذا القسم بنغمة قديمة تراثية ، تذكر بالوقوف على الأطلال ؛ وفي الواقع لقد أصبحت المدينة أطلالا حزينة ، ومن هنا لا مناص من استدعاء فكرة الوقوف على الأطلال في هذا القسم من القصيدة ... فلا يكون مقلدا ، وإنما معبرا بالأداة المناسبة ، والإحساس المناسب"[1].

ويقول ابن الرومي:

35-فاسألاهُ ولا جوابَ لديْه

أين عُبَّادُه الطّوالُ القيام؟

وعلى الجملة فالوقوف على أطلال البصرة عند ابن الرومي تعبيرٌ عن حاجة نفسية ، أعرب من خلالها عن خبايا نفسه التي نظرت فيما حولها ، فوجدت الديار قد خربت ، وما كان يزينها ، ويضفي عليها شيئاً من المؤانسة ، والإحساس بالجمال ، وبالاطمئنان ، قد غادرها هو الآخر ، ولا نستبعد أنّ هذا المكان قد ربطته بالشاعر مشاعر عاطفية ما ، فجاشت عواطفه ، وراح يصفه ، ويتأسى على الزمن الذي تحوّل إلى مجرد ذكرى ، فجاءت قصيدته

(1) عبده ، بدوي: دراسات في النص الشعري العباسي، ص190.

معبرة عن تلك المشاعر ، والأحاسيس. وعمومًا يمثل الوقوف على الأطلال مظهراً إبداعياً ، ووسيلة إلهامية تثري تجربة الشاعر ، وتحفزه على الابتكار ؛ بمعنى أنّ الطلل عند الشاعر يعد قناعاً فنياً يسقط عليه جملة أحاسيسه ، ويتخذه ستاراً لتأزم نفسيته ؛ إذ نلاحظ أنّ بيئة ابن الرومي أمدته بروافد طللية ، فأثّرت فيه حتى أسقط عليها نفسه ، ووجدانه ؛ فأسرف في ذكرها ، وذكر أماكنها ؛ لأنها متنفس عواطفه ، وأحلامه ؛ بحيث لم يصبح الوقوف على الطلل عند ابن الرومي تناصا فنيا فحسب ، بل ضرورة نفسية أيضا ؛ إذ لم يأت بكاء ابن الرومي هنا للبكاء ، ولكنه أتى علّةً لشفاء نفسه الملتاعة ، حيث تبلغ هذه النفس درجة التأزم ، فتارة تتلمس التماسك ، والتجلد ، وأخرى تلجأ إلى الدموع ، والنداء ، والاستفهام ، وكل ذلك قصد التخفيف من تلك المعاناة النفسية ؛ فالقصيدة –إذن– في مجملها محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية ، ثم إسقاطها على حاضر الشاعر .

2–ت– التناص الشعبي :

هناك المعاني الشائعة الشعبية التي ليست لأحد ، ولكنها لكل أحد ، أي التي يأخذ منها كل إنسان ، ويضيف إليها كل إنسان ؛ فهي كالهواء يتساوى منه نصيب من يشاء ،"وقد بدأ العنصر الشعبي في هذا العصر يفرض ذوقه في مجال الأدب ، ويدخل في تشكيل مفاهيم الشعراء" [1] ،"وليس من شك

(1) **ينظر:** عز الدين إسماعيل:في الأدب العباسي،الرؤية والفن، ص233.

في أنّ ابن الرومي كان إلى جانب اتساع محصولـه في اللغة شاعرا شعبـيا بكـل ما يحـمل هـذا التعـبير مـن معـان[1] ، حيث عمد إلى جعل التراث الشعبي جـزءاً لا يتجزأ من بنائه الشعري، فأصبحت القصيدة أكثر قرباً من القارئ لأنه أحسها بذاكرته ووجدانه. ولعل من اهم أسـباب توظيـف الشـاعر للـتراث الشـعبي في القصيدة، رغبته في تأصيل الهوية ومواجهة محاولـة الاجتثـاث القـومي والثقـافي والحضاري لأبناء شعبه ..، لذا يمثل التراث الشعبي متنفساً عاطفيـاً هامـاً لكـثير من الحالات النفسية التي يمر بها الفرد، حزناً، فرحاً، يأساً، ....، مما يحمله أبعـاداً إنسانية يبث مـن خلالـه الشـاعر العربـي أحلامـه وطموحاتـه المعيشـية بشـتى أنواعه.ومن أبرز تمضهرات هذا النمط في القـصيـدة نـذكـر قولـه:

35–مــا تذكَّــرتُ مــا أتــى الزنــجُ إلاَّ

أوجــعــتْـنــي مــرارةُ الإرغــــــام

فـقولـه أوجعـتنـي ؛ " قـريـبة من قـولنا حـاجة تـوجـع فـي القـلب"[2]، ونـلاحـظ قـولـه كذلك مكــررا دالـة "أخ" ومشتقاتهـا:

21–كــمْ أخٍ قــد رأى أخــاهُ صريــعًــا

تَــرِبَ الْخــدِّ بــيــن صرْعــى كرام؟

63–أخذلتم إخوانــكــم وقَــعدتــــــم

[1] عبد الحميد محمد جيدة: الهجاء عند ابن الرومي، المكتب العالمي، دار مكتبـة الحيـاة، بـيروت، لبنان ،1974، ص361.

[2] المرجع نفسـه ، ص437.

عنـــهـــمُ–ويـــحـــكم– قـــعودَ اللّئام؟

22–كـــيـــف لم تعطـــفــوا على أخواتٍ

77–صـــدِّقــوا ظنَّ إخـــوةٍ

ـلِ العـــبـــيد من آل حـــــام؟

و رجـــــوكم لِـــنَـــبـــوْةِ الأيـــــام

فحيـــن نسمـــع هـــذه التـــكرارات لـدالـــة آخ ، ومشـــتقاتـــها علـى المستوى الـعـــمـــودي ؛ فـكأنـنا لا نسـمع إلى شاعـر ، بـل إلى رجـل حـــزين يتكلم.

ومن صور هذا النمـــط من التنـاص أيضا قـولـه:

9–لـــهفَ نفسي عليك يـــا معْدَن الْخيـــ

ـــرات، لـــهفًـــا يُعضُّنـــي إبْـــهـــامـــي

وقـولـه:

71–أيَّ هـــولٍ رأوا بـــهـــم أيَّ هـــــول

حُـــق منـــه تشـــيب رأسُ الـــغـــــلام

ومن تلك المعاني التي يردده يتصور وقوعـه بأحلام النائم ، يـقول:

4-إنَّ هـــذا مـــن الأمـــورِ لأمـــرٌ

كـــادَ أن لا يـــقـــومَ في الأوهـــام

ومن ذلك أيضا تلك المعاني ، و الصيغ الندبيه التي قرع بها النفوس لترك البصريين يواجهون ، واقعهم المر منفردين" [1] ، يقول:

58-واندامـــي علـــى التَّخلُـــفِ عنـــهم

وقـــليـــلٌ عنـــهم غـــنـــاء نِـــدامـــي

59-واحـــيائي مـــنـــهم إذا

وهـــمُ عـــنـــد حـــاكم الـــحُـــكّـــام

67-واحيـــــائـــي من النَّبـــي إذا

لامنـــي فيـــــهمُ أشـــدَّ الـــمـــــلامِ

68-وانقطـــاعـــي إذا هـــمُ

وتولَّـــى النبـــيُّ عنـــــهـــم خصامـــي

ومن أثر الشعبية في القصيدة كذلك ما يمكن تسميته بالتعابير الجاهزة المشتركة ، من ذلك قوله:

18-إذْ رمـــوْهمْ بنـــارهم مـــن يـــمـــين

(1) ينظر: محمد، إبراهيم حمدان : أدب النكبة في التراث العربي ، ص 368.

وشـــــمـــالِ وخـــلْفِـــهـــم وأمـــــام

وهـو تعبـيـر دالٌ على شمـول ، و عمـــوم الفتنـة ، وعظـــمتها ؛ وعلـى الفساد الذي حلّ بأهـل بالبصرة ؛ يمينا وشمـالا...

ومن التناصات المندرجـة في هـذا النمـط أيضا ، قوله مسـتعملا السـهم بمعنى النصيب:

30-مـــن رآهنِّ في الـــمقاسمِ وسْط الْـــزّ
َنـــجْ يُقَـــسَّـــمن بينـــهم بـــالسِّـــهـــام

والسهام جمع سهم والمقصود النصيب.قال **ابـن منظـور**:"السـهم واحـد السهام ، والسهم: النصـيب ، والسـهم الحـظ..." [1] ، أمـا عـن أصـل الكلمـة فيـقـول:" السهم في الأصل واحد السهام التي يُضربُ بها الميسر ، سُـمي بـه مـا يفوز به الفالج (الظافر) سهمه ، ثم كثر حتى سُمي كل نصيب سهما" [2].

وعلى الجملـة فـ"حين يستخدم الشـعـر لغـة الناس اليومية فإنـه يعكـس بالضرورة الدلالات الإشاريـة ، والإيـماءات المعنويـة التـي اكتسبتـها هـذه اللـغـة من خـلال الاستعمـال ، والـدوران علـى ألسنـة النـاس ، وفي هـذا

---

(1)ابن منظور، أبـو الفضـل جمـال الـدين محمـد بـن مكـرم الأفريقـي المصـري: لسـان العـرب، مادة(سهم)، ص 2135

(2) المرجع نفسه ص ن.

قدرتها التعبيرية"[1] ، وقد ساهم هذا النمط من التناص- أي الشعبي- عامة في بروز النزعة الخطابية ، "والتي ظلت متصلة على قطاع عريض من شعر العصر"[2].

وهكذا كان حتما أن يبقي للغة الأدبية المتوارثة عبر القرون كثير من النفوذ في العصر العباسي ، وأن يستمر كثير من تقاليدها التعبيرية في أدب ذلك العصر"[3]. وبذا يقف نص ابن الرومي كفاتحة لمداخلات متعددة - اقتباسات قرآنية ، تناصات داخلية ، وخارجية ، وشعبية...- تأتي من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها ، فألفّ بينها جميعا نص واحد ، وهو قصيدة (رثاء البصرة) التي صارت تمددا لعديد الخطابات ، وهذا هو (إعادة الرؤية) ؛ أي إبداع النص من مختلف النصوص ، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى كي تنبثق من قلب هذا النص. ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة ، والتجدد ، ولا يركن إلى سبات يميته. و تأسيسًا على هذا لم يكن تناول التناص في هذه القصيدة من باب الرصد ، ولا لتتبع مصادر هذه التناصات ؛ ذلك أنّ سؤال التناص ليس من أين أتى هذا النص ، أو ذاك ، وإنما كيف يحول النص الشعري هذا النص المقتبس وكيف يجادله ، وهو سؤال لا يمكن الإجابة عنه دون الالتفات إلى ذلك الجدل بين

---

(1) عز الدين إسماعيل :في الأدب العباسي،الرؤية والفن ، ص438.

(2) المرجع نفسه ص ن.

(3) المرجع نفسه ، ص233.

سياق النص المقتبس منه ، ووجوده في سياق النص الشعري الجديد بوصفه نصاً يعيد إنتاج هذا النص المقتبس.

قصيدة ابن الرومي في رثاء البصرة هي واحدة من بواكير فن رثاء المدن والممالك ، الذي يجمع بين الغاية التعليمية ، والتشكيل الأسلوبي المميز ، وهي وليدة العصر العباسي الذي اتسم الشعر فيه عموما بالنضج الفني وببعض التجديد في شكل القصيدة العربية.

آفاق التحليل الأسلوبي

وقد زود الاتجاه الأسلوبي هذا الفصل بوسائل وأدوات إجرائية كانت مهمة في الوصف كالمحور الإدراجي ، والمحور التعاقبي ، والوحدات المورفولوجية....والتناص... فساعد على مداعبة شعرية ابن الرومي في هذه القصيدة و تليين جانبها وترويض الشارد منها. وبذا أفضى تطبيق هذا المنهج إلى بيان أنّ ابن الرومي استطاع أنْ يوافر كثيرا من القيم الصوتية ، واستطاع أن يلائم بين الإيقاع والصوت ، والقافية ، ورويها ودلالاتها بطريقة موحية ، فكانت الموسيقى من أهم وسائل التأثير الأسلوبية ، وربما كان التكرار والتنسيق الإيحائيّ أكثر تلك الوسائل فاعلية....ويبدو أنّ لهذه الصناعة الصوتية منبعا أصيلا ومصدرا عميقا ؛ إذ كان الشعراء في العصر العباسي يميلون في أشعارهم إلى التآلف الصوتي بين الوحدات اللغوية ، فيكررون حروفا بعينها ، أو كلمات ، أو صيغا بعينها... فجسدت بذلك البنية

الإيقاعيـة الانفعـالات النفسيـة ، وارتبطت بغرض القصيدة ؛ وقد أفضى هـذا الارتبـاط بين البنية الإيقاعيـة و الدلالـة إلى طــرح فكـرة العلاقــة المتينـة بـين الـدوال والمدلـولات..

من خـلال ما تقـدم نـلاحظ- بالتأكيـد – عملا شعريا متكاملا حقـق فيه الشاعر انسجاما عجيبا بيـن مستويات اللغة الشعريـة المختلفـة ، وبين رؤيته الشعريـة ، وقد أسهمت هذه المستويات مجتمعـة في نقل التجربة الشعريـة ، بكل أبعادهـا الدلاليـة ، و المعرفية والوجدانية ؛ فكشفت بذلك القصـيدة موضـوعياً عن وعي وعقــل راجـح في التعـبير ، وعـن حضـور الفـرد / الشـاعر في لغــة الجماعة انطلاقاً من لغته ، وفي الوعي الجمعي صدوراً عن حدس فني صـادق ، وإحساس مرهف بانتماء الأشياء أو الموجودات إلى أصولها .

والقصيدة وإن كانت في ظاهرها سردا لأحداث وعرضا لحال البصرة ، فهي في باطنها بكاءٌ ...فهي تكاد تكون بركة من الدمع ، صبغها الشاعر بصـبغة من الحزن والأسى فتحقق لـه فيها ، من خلال جيشان عواطفه وصدق إحساسه ما عبر عنه الجرجاني في قولته المشـهورة (ولـن تجـد أيمـن طـائراً وأحسـن أولاً وآخراً وأهدى إلي الإحسان وأجلب للاستحسان مـن أن ترسـل المعـاني علـى سجيتها وتدعها تطلب لنفسها الألفاظ). [1]

(1) الجـرجاني، عـبد القاهـر: أسـرار البلاغـة ، دار المطـبوعات العربيـة، ص10.

إنّ قصيدة ابن الرومي من القصائد النادرة ؛ الغنية بالرموز والدلالات التي تؤكد وعي الشاعر ببيئته ومجتمعه ؛ فكما تـرك الـزمن آثـاره علـى وجـدان الشاعر ، فقد فعل الشيء ذاته مـع شـعره وفنـه ؛ إذ إنّ هـذا الـنص لا يسـتمد فرادته من بنيته السـردية فحسـب ، وإنمـا مـن تشـكيلاته الأسـلوبية المتميـزة ، فالقصيـدة المؤرخـة تأريخا فنيا لفتنة حدثت ، قـد ألقـت أكثـر مـن ضـوء علـى طبيعة هذه المأساة ، وطريقة التفكير العربي في معالجة الأحداث ، وعلى منشآت قائمة كنا نحسبها من منجزات الحضارة الحديثـة ، وعلـى الثقافـة الرحبـة لابـن الرومي وبخاصة الثقافة الدينية....وأخيرا فإنّ هـذه القصـيدة الرحبـة بتركيباتهـا الهامة ، وبصورها الممتعـة وموسيقاها المترددة بين الغضب ، والحزن قد تحولت إلى نوع من "التقرير" في بعض أبياتها ؛ بحيث ينطبق عليها ما يقال من أن القصائد الطويلة بوجه خاص ، لا يمكن – بل ينبغي– وأنها بهذه الميزة تواصل مسـيرتها في الوجود ، خاصـة وأن فيهـا بـذور " الـدراما العربيـة" مـن توتـر قـائم علـى التناقض ، ومن تعدد الأصوات وتضفيرها بطريقة مبسطة ، ومن تخطـي التـأثير بضميري المتكلم والمخاطب إلى ضمير الغائب ، ومن جانب موضوعي بعيد عن الدوران حول الذات. وعلى الجملة فمـع كل ما يتضمنه هذا النص من ملامـح فنية وأسلوبيـة فإنّ النزعـة المأساويـة التراجيديـة تغلب عليه ، وعنـدي أنَّ هـذا الحس المأساوي هو الذي أسهم إسهاماً فعالاً في تقريب هذا الـنص إلى النفـوس مع ما في بعضه من شـعبية لفظيـة تقربــه مـن النثـر والحـديث العـادي ، فـإذا تضافرت الشاعرية مع الحس المأساوي كما في الـنص ، جـاء الشـعر آيــة فنيـة خالصـة...

المحتويات

تنطلق هذه المقاربة من مبدأ نظري يرى
أن تحديد الأنماط العرفية والأدوات المنهجية في
النص والقراءة يستتبع بالضرورة تحديدها في
الفهم والتأويل. كما تنطلق من مبدأ يرى أن
الخطابات الشعرية القديمة غنية تحتاج إلى
تدوين مدوناتها بأدوات علمية جديدة حتى
يتسنى توظيفها لمقاربتها في الأنساق الثقافية
والفكرية المعاصرة. ما تروم هذه الدراسة -
بما هي مجسدة لأطروحة الفاصل
القديم/الحداثي - مع الحداثة/المنهج - هو
بيان أن نصوص الشعر العربي القديم وصفها
بعيداً عن المتلقي [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] إلا بحضور القراءة...





